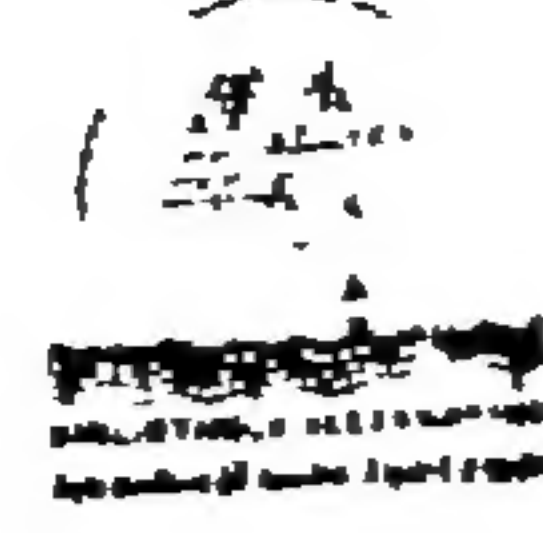


عالم الفكر

الشعر والدراما

المجلد الخامس عشر - العدد الأول - أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤



General Organization of the Alexandria Library (GUAL)

Bibliotheca Alexandrina

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

عالم الفكر

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الشعر والدراما

- بقلم مستشار التحرير ٣
الدكتور عبد بدوي ١٣
الدكتور جباره عبد الله محمد الحسن ٤١
الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ٦٧
الدكتورة حياة جاسم محمد ٨١
الدكتور لطفي عبد الوهاب ١٠٧
الدكتور أحمد عثمان ١٣٧

- التمهيد
الغربة المكانية في الشعر العربي
تفسير الفكرة في «كويلاخان»
بداية المسرح الشعري بالمغرب
الدراما الملحمية في مصر
عن المسرح الشعري
مسرحية أنطوني وكليو بتر الشكسبير

شخصيات وآراء

- الدكتورة درية لهمي ١٨٣
الدكتور عبد الوهاب محمد المسيري ٢٢١

- الموسيقار البهنزي
تونس وسيدة جزيرة شالوت

مطالعات

- الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى ٢٣٥

- عاشق الشرق : بيرلوتي

من الشرق والغرب

- الدكتور محمد عبد الله شيخ موسى ٢٥٩

- أبو الفرج الاصلهاني

حضارات

- الدكتور عبد العزيز صالح ٢٩٣

- شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

تمهيد

لا يزال كتاب أرسطو عن صناعة الشعر يحتل مكانة رفيعة كنظرية رائدة في الأدب على الرغم من أن صاحبه قصر بحثه على الأدب اليوناني القديم بل وعلى فروع معينة فقط منه . وليس الكتاب في الحقيقة « الا مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء القاء المحاضرات أو مزيجاً من الاثنين » كما يقول الأستاذ لاسل آبر كرومبي Iscelles Abercrombie في كتابه « قواعد النقد الأدبي » الذي نقله الى العربية المرحوم الدكتور محمد عوض محمد منذ ما يقرب من نصف قرن (صفحة ٦٤) .

فلم يكن أرسطو يقصد اذن أن يؤلف كتاباً يقرأه الناس ولذا جاء كتاب « الشعر » أو البويطيقا « وفيه شيء من الاضطراب والخلل ، الذي يتمثل في الخروج أحياناً عن الموضوع ، كما أنه يعاني في بعض المواضع من غموض بعض الأفكار لدرجة أن الفكرة المحورية التي يدور حولها الكتاب تركبت بغير تعريف أو شرح . ومع ذلك فقد وضع الكتاب أسساً متينة للبحث في نظرية الأدب ولا تزال آراؤه حول الشعر والدراما تثير كثيراً من الاهتمام والمناقشة . ومع أنه « يجب أن ينظر اليه كجزء من الثقافة اليونانية » فإن آبركرومبي يجب أن ينظر اليه « كبحث لقواعد النقد الأدبي ، بحيث يمكن تطبيقه على شيكسبير وميلتن ، كما يطبق على هوميروس وسفوكليس » (صفحة ٦٧)

الشعر والدراما

وقد عرض أرسطو للشعر وأنواعه في الكتاب ، وقد يبدو تصنيفه للشعر بسيطاً ، ولكنه تصنيف عملي الى حد كبير فهو يرى أن الشعر ابتداءً في نوعين اثنين ، كما أن البواعث التي تدعو اليه هي بطبعها تذهب في اتجاهين

اثنين ، فالشعر يبدأ اما كشعر حماسي أو هجائي ؟ ومن الحماسي أي شعر الملاحم - تنشأ المأساة ؟ ومن الهجائي تنشأ المهزلة - ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المآسي ، والهجاء أقدم من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساة والمهزلة تمثلان طوراً أرقى من أطوار الشعر (صفحة ٦٨) . وقد يؤخذ على هذا التقسيم أن الحدود الفاصلة بين أنواع الشعر لا تكون شديدة الوضوح في كل الأحوال . وأنه ليست كل المآسي بالضرورة من الشعر . ولكن المهم من وجهة نظرنا هنا هو أنه في محاولته يبين أنواع الشعر المختلفة ، كأن يعطي أهمية بالغة لوظائف كل نوع من هذه الأنواع . فقد كان يرى أنه لا بد من أن تكون للشعر وظيفته باعتباره نشاطاً بشرياً ، كما أن النقاد لا يزالون يختلفون حول المراد من قوله ان الشعر هو ضرب من « التقليد » أو المحاكاة ، ومثله في ذلك مثل كل الفنون الأخرى حسب التصور اليوناني القديم ، وأن قيمة الشيء الناتج من الصنع والفن إنما هي في قدرته على التقليد ، وإن كان هذا « التقليد » لا يعني بالضرورة انه يعكس صورة الطبيعة بكل دقة .

فقد يقال مثلاً أن الشخصيات في « الشعر المسرحي » تبدو مطابقة لما في الحياة ولكن ذلك لا يعني أبداً أننا سوف نجد في الحياة الواقعية أمثال هؤلاء الأشخاص الذين يعجب بهم وبأقوالهم وأفعالهم كما تبدو على المسرح . فالممثلون لا يقلدون الطبيعة بكل ما فيها من تفاصيل تقليداً أعمى . وهذا يصدق على كل الفنون بما في ذلك الموسيقى والرقص ، وإن كانت أداة التقليد تختلف من فن لآخر . فاداة التقليد في الشعر هي اللغة ، وإن لم يكن كل الكلام الموزون شعراً بالضرورة ، بينما للموسيقى والرقص والفنون الأخرى أدواتها الخاصة التي تستلزمها في « التقليد » أو على الأصح « التعبير » . فالشعر إذن لا يقلد الطبيعة تقليداً أعمى وإنما هو يقلد ما يتصوره الخيال أو يتمثله . فالتقليد الأعمى لا يعطي شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يقدم الشعر بناءً جديداً ومتخيلاً للطبيعة ، وإن كان هذا البناء المتخيل يضم عناصر مستمدة من الطبيعة بالفعل .

وما يقوله أرسطو عن الشعر يمتد بالضرورة إلى الدراما . فأرسطو يواصل تقسيمه الشعر إلى قصصي ومسرحي أو تمثيلي ، وذلك فضلاً عن الشعر الغنائي . وهذا معناه أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه اختلاف في (الطريقة) والعكس « فشاعر تراجيدي مثل سفير كليس يشابه هو مبروس من حيث كتابته للشعر الجدي (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرسطوفان من حيث أن كلا منهما كاتب مسرحي ، (وهنا تشابه في الطريقة) (صفحة ٩٨) . وقد يضع أرسطو شروطاً معينة يفرق على أساسها بين شعر الملاحم والشعر التمثيلي ، كما عرف في الثقافة اليونانية القديمة ، وهي فروق تتعلق بطول كل من الملحمة والتمثيلية إلى جانب بعض الفوارق الأخرى . وكان من الطريف أن يذهب إلى أن التمثيلية تتم أحداثها في أربع وعشرين ساعة (بقدر الامكان) وهو شرط لا يتوفر في الملحمة . وحتى يتحقق هذا الشرط وضع أرسطو فكرته عن (الوحدات) الثلاث وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفكرة . وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت هناك الجوقة أو فريق المنشدين (الكورس) التي تعتبر من أهم عناصر التراجيديا عند الاغريق . إذ لم يكن دور الجوقة هو مجرد التعليق على الأحداث وإنما كان دورها بالاضافة إلى ذلك هو إتاحة الفرصة لأن تكون فترات الانشاد وسيلة أو أداة لتغيير الزمان والمكان أن أراد المؤلف الدرامي ذلك (١) ، والطريف أيضاً أن مقال أرسطو عن هذه (الوحدات) الثلاث أصبح بمثابة القاعدة أو القانون منذ عهد النهضة في أوروبا ، وإن كان هناك من النقاد من يرون أن الكثيرين لم يحسنوا فهم ما كان كان يتصوره أرسطو من ذلك .

ولن ندخل في تفاصيل هذا الموضوع أكثر من ذلك ، وإن كان يحسن بنا أن نقدم تعريفاً أرسطوياً للمأساة كما يلخصه أبركرومي بطريقة السهلة الميسورة .

(١) انظر مادة « الأدب الدرامي » Dramatic Literature في « دائرة المعارف البريطانية » Encyclopaedia Britannica

فالمأساة عند أرسطو هي :

- (١) تقليد لعمل جدي كامل بنفسه له شيء من الخطر والأهمية .
- (٢) في كلام ممتع بدرجة تتفق مع أهمية كل جزء من المأساة ،
- (٣) في صيغة مسرحية ، لافي صورة قصصية ،
- (٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة والخوف أن تحدث كاترسيس Catharsis لهاتين العاطفتين . (صفحة ١٠٧)

وهذا التعريف - كما يظهر بالطريقة التي لخصه بها الأستاذ أبركرومبي - يبين لنا الغرض من المأساة (وهو الشيء الذي يراد تقليده) ، وواسطة ذلك (أي الشيء الذي يتم به التقليد) ، وكيفية التقليد أو الصورة التي يكون عليها ، فضلا عن الوظيفة التي تؤديها المأساة ، والتي أطلق عليها أرسطو كلمة كاترسيس ، وهي كلمة تعني أشياء كثيرة منها (التطهير) . والمهم هنا هو أن (الأمر) الذي تقوم المأساة بتقليده هو سلسلة من الأحداث كما تتجسد في حياة المجتمع وأرادته ، سواء أكان هذا المجتمع هو جماعة من الناس ، أو المجتمع المحلي الصغير المحدود ، أو المجتمع الكبير ، لو أمكن لنا أن نستخدم هنا المصطلحات الحديثة التي تسود في الكتابات السوسيولوجية والانثربولوجية .



وليس المقصود من هذا الكلام هنا أن نقول أن المأساة هي الدراما ، وإن كان ما قاله أرسطو عن المأساة يصلح بالضرورة على الدراما ، باعتباره أن مجال الدراما أوسع وأشمل . والكلمة الاغريقية نفسها تتضمن معنى الأداء - شعرا أو نثرا - على المسرح بشرط أن يستعين (الممثلون) أثناء اللقاء الذي يتخذ شكل الحوار ببعض المؤثرات المساعدة التي تتمثل في الاشارات والايماءات والحركات الجسمية ، فضلا عن الملابس والمناظر والموسيقى وما الى ذلك . ومع أن (النص) يعتبر عنصرا جوهريا في الدراما ، فإن من الخطأ - على ما يقول الأستاذ ايغور ايفانز - أن نعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب ، لأن الأدب فن يعتمد على اللغة والكلمات فحسب ، بينما الدراما فن مركب متعدد الجوانب يعتمد الى جانب اللغة على المؤثرات الجمالية المرئية (حركات الممثلين والمناظر) والصوتية (الموسيقى) ، علاوة على المواهب والقدرات التنظيمية الخاصة التي يتمتع بها المخرج في حالة اخراج العمل الدرامي على المسرح . ومن هنا كنا نجد أن الدور الذي يلعبه العنصر الأدبي متمثلا في الكلمات في الدراما يختلف من عمل درامي الى عمل آخر . ففي بعض الأعمال الدرامية مثلا نجد أن حركات الممثلين يكون لها الأولوية والغلبة وتعطى أكبر قدر من الاهتمام بينما تحتل الكلمات مكانة ثانوية أو حتى مكانة ضئيلة للغاية . وفي مثل هذه الحالات تكون الدراما أقرب شيء الى الباليه ، لأن الحركات والايماءات تؤدي الدور الذي تقوم به الكلمات في مسرحيات أخرى وهكذا . وعلى أي حال ، فإن من الصعب أن نتصور أن يكون العمل الدرامي الشعري قصيدة واحدة طويلة ، أو حتى عددا من القصائد المتتالية التي يقنع الممثلون بترديدها وانشادها أو قائلها واحدة بعد الأخرى ، دون أن يكون للتمثيل دور واضح وفعل في ذلك الأداء (٢) .

من ناحية أخرى فإن العمل الدرامي تحكمه عدة عوامل لا ينخفض عوامل لا ينخفض لها أي نوع آخر من التأليف

الأديبي . فالشاعر أو الروائي مثلا يستطيع أن يستمر في الكتابة طالما كان لديه ما يحتاج اليه من الأقلام والأخبار والأوراق ، على مايقول الأستاذ ايفانز (صفحة ٧٦) وذلك بعكس الحال في التأليف الدرامي الذي يأخذ في الاعتبار قدرات الممثلين وامكانيات المسرح وقابليات الجمهور . وصحيح أن بعض المؤلفين الدراميين كانوا يكتبون أعمالهم الدرامية دون أن يفكروا في المسرح أو أن يأخذوه في الاعتبار ، ولكن هذا (المسرح العقلي) - ان صحت هذه التسمية - يختلف اختلافا جذريا عن المسرح الحقيقي المجسد بكل ما يحيط به من مشكلات فيزيقية ومادية . وربما كان هذا هو الذي جعل رجلا مثل الأستاذ دوسن يقول لا ان الأدب الدرامس يتطلب استجابة ليس من العقل وحده بل من الجسد جميعا ، بحيث أن في الأداء التمثيلي وحده . . يتحقق العمل بأكمله » (٣)

وواضح من ذلك أن مصطلح « الأدب الدرامي » يتضمن شيئا من التناقض . فكلمة (أدب) تشير في الأصل الى ما هو مكتوب بينما كلمة (دراما) تشير بالأحرى الى ما يؤدي أوريا يمارس ، أي ما يتم تمثيله وتشخيصه . وهذا التناقض يثير أمام الباحث في الأدب الدرامي كثيرا من المشكلات كما يطرح في الوقت ذاته عددا من الموضوعات الطريفة التي تستحق العناية والدرس . وهي مشكلات ناجمة عن عملية المزاجية بين هذين العنصرين المتميزين : عنصر الكتابة / القراءة ، وعنصر التمثيل / المشاهدة . ومع أن قراءة النص الدرامي الجيد ، تبعث في النفس درجة عالية من المتعة المستمدة من جمال الأسلوب في حالة الدراما النثرية ، ومن جودة الشعر واتقانه ومراعاته لقواعد الوزن وما إليها في حالة الدراما الشعرية ، فان مشاهدة هذا العمل الدرامي نفسه يؤديه ممثلون بارعون على المسرح يتقنون اظهار معاني الحوار النثري أولقاء الشعر وانشاده مع ما يصاحب ذلك من مناظر وملابس وحركات وإيماءات ، كل هذا خليق بأن يجعل وقع ذلك العمل الدرامي أبلغ وأعمق في النفس وأشد تأثيرا من مجرد قراءته . وهذا معناه أن دراسة الدراما تتطلب من الباحث أن يهتم ببقية العناصر الأخرى غير الكلمات التي صيغ منها النص حتى يمكن رؤية وتقدير علاقة النص الدرامي بهذا (الكل) ، مما يساعد على الوصول الى فهم أعمق وأكثر دقة . واذا كان هناك من يصف الدراما بأنها نوع من النشاط (غير الحقيقي) أو « غير الواقعي » فان هذا النشاط نفسه يستطيع أن ينقل جمهور المشاهدين أو المتفرجين الى ما وراء الواقع المباشر الذي يعيشون فيه . وهذا يتوقف ليس فقط على نوع النص الدرامي والأسلوب الذي كتب به النص ، ولا على درجة اجادة التمثيل ، وانما يتوقف أيضا على توقعات الجمهور ذاته ، وعلى مدى التجانس بين كل العناصر التي تؤلف العمل الدرامي ككل ، ومدى التعاون بينها ، بحيث يتحقق الاستمتاع بتلك التجربة الدرامية ، ويحيث يندمج المشاهد مع العمل ويكاد يصلق ما يراه أثناء التمثيل .

وهذه هي قمة الانجاز الذي يمكن أن تحققة الأعمال الدرامية العظيمة . واستخدام الشعر في الدراما خليق على أية حال بأن يحقق قدرا اكبر من الشعور بالمتعة والاندماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها . ولقد كانت الدراما الشعائرية والطقوسية عند الاغريق تكتب شعرا . والمظنون أن الممثلين كانوا يلقون تلك الأشعار مع شيء من الترنيم والتنغيم وبطريقة تجمع بين الكلام والغناء . والظاهر أن الدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند والصين واليابان) كانت دراما (أوبرالية) الى حد كبير ، بمعنى أن الحوار كان يتم بطريقة غنائية ترنيمية وبصاحبها الموسيقى . فكان الشعر واللقاء المنغم ، كانا يهدفان اذن الى الارتفاع بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية على ما تقول دائرة المعارف البريطانية (مادة الأدب الدرامي) وهذا يصلق على استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطى ، وكذلك في تراجيديات عصر النهضة الانجليزية والتراجيديات « الكلاسيكية الجديدة » التي كانت تهتم بتمجيد البطولة في فرنسا

(٣) س . هيليو دوسن : « الدراما والدرامي » : موسوعة المصطلح الثقافي ، المجلد ١١ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة) ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ١٩٨١ صفحة

والقرن السابع عشر والتي تتمثل بوجه خاص في أعمال كورني *Corneille* وراسين *Racine* وكذلك في الأشعار الرومانسية الغنائية عند جوته وشيللر . وبما لم دلالة هنا أن الأعمال الدرامية التي كانت تكتب نثرا كانت في وقت من الأوقات قليلة العدد للغاية وكانت ترتبط في الأغلب بالمرح الكوميدي ، ولم ينتشر استخدام النثر بطريقة مماثلة للواقع الحقيقي في الدراما إلا منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وثمة أخيرا عامل هام وإن كان قليلا مايلقى ما يستحقه من عناية الباحثين رغم أهميته في بناء المسرحية أو البناء الدرامي ، لأنه يساعد مساعدة فعالة في إبراز « التجربة الدرامية » ونعني به الظروف والأوضاع التي سوف يتم فيها تقديم العمل الدرامي والمدة التي سوف تستغرقها المسرحية ، والتي يعتقد أن جمهور المتفرجين يستطيع أن يتحملها بحيث يندمج اندماجا تاما مع المسرحية ، وبحيث تستحوذ على انتباهه فيستقر في مكانه طيلة الوقت بغير تملل أو ضجر . ويذكر لنا بير آجيه توشار في خاتمة كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي نقلته الى العربية الدكتورة سامية أحمد أسعد قصة طريقة تبين لنا مغزى ذلك العنصر بالنسبة للمشغلين بالمرح ، سواء في مجال التأليف الدرامي أو في مجال « الفعل » أو « الأداء » أي التمثيل . يقول توشار :

« ذهبت ذات مساء لزيارة جان كوكتو في مسرح هيبرتو ، أثناء عرض (النسر ذو الرأسين) فقادني الى عمر تفضي أبوابه الى الصالة ، ودعاني الى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة تمكنتني من أن أرى دون أن أرى . كان الصمت شاملا ، مقدسا . كانت كل الوجوه متطلعة الى الممثلين في تعبير واحد ينم عن الاهتمام الواله والتعاطف العميق . وقال لي كوكتو : « النظر اليهم وهم في هذه الحالة أكبر فرحة أحس بها في المسرح » . وكان الشاعر العجوز يحس إحساسا خاصا بسحر العرض المدهش الذي يجعل اناسا مجهولين اجتماعوا بالصدفة يتمكنون من الأحساس بمشاركة شخصيات وهمية الى درجة التنفس على إيقاع أنفاسها ، والاحساس بافراحها وآلامها في نفس اللحظة ونفس القوة » . (صفحة ١٧٣)^(٤) ثم يردف ذلك بقوله :

« ذكرني هذا اللقاء باعتراف غريب اعترفت به ممثلة ألمانية تحدثت بrote عنها في « ويلهلم مايستر » . تحدثت هي أيضا عن المتعة التي تمدها في الاتصال بجمهور أصبح على رأي واحد . جمهور ظنت أنه يمكن أن ترى فيه صورة الشعب الألماني كله : « كنت أخطب هذه الأمة . الأمة الألمانية . . تأثرت بهذا الجمهور كما تأثرت ، وشاركته مشاركة تامة ، وخلت أنني أشعر بالانسجام التام ، وأرى أمامي في كل لحظة ، أفضل عناصر الأمة وأسمائها » (صفحات ١٧٣ - ١٧٤) .



على الرغم من كل ما يقال عن تنوع واختلاف وتباين الدراما والمسرحيات في الشكل والبناء والمحتوى والهدف والاعراج فإن كل أنواع الخلق والابداع الدرامي لا يمكن أن تنشأ من فراغ وإنما هي تصدر بالضرورة عن عوامل وأوضاع اجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذي أفرزها ونبت عنه ، والذي تتوجه اليه بالخطاب ، على الأقل في أول الزمر . وعلى ذلك فإن أي دراسة علمية للدراما ووظيفة العمل الدرامي لابد من أن تتم في ضوء الخلفية الاجتماعية والثقافية العامة التي ارتبطت بظهورها وأدائها . وصحيح أن العمل الدرامي يعكس ، أو على الأقل يتأثر ، بالوضع الاجتماعي

والثقافي الخاص بالمؤلف الدرامي وعقليته وثقافته وموقفه الايديولوجي ، كما أنه يعكس نظريته الخاصة الى الفن الذي يكتبه وتصوره للهدف الذي يرمي اليه ، وصحيح أيضا أن الأسلوب الذي تعالج به المشكلات الدرامية يتأثر الى حد كبير بالتقاليد المرعية في ذلك المجتمع حول أسلوب التأليف والكتابة وبنظرة المجتمع ككل الى المسرح ، وبنظريات النقد الدرامي ، وبنوعية الجمهور الذي يتوقع المؤلف أن يقبل على مشاهدة عمله والذي يوجه اليه (الخطاب) من خلال ذلك العمل ، وكذلك مدى تجانس الجمهور أو تباين ثقافته ومستوى هذه الثقافة ، الا أن العمل الدرامي يتأثر الى جانب كل هذه العوامل بمؤثرات أخرى ، تتعلق ببناء المجتمع والثقافة ككل ، والتي تشمل الظروف الايكولوجية والاقتصادية والسياسية التي تنعكس بشكل أو بآخر في ذلك العمل ، وهذه كلها أمور تدخل في مجال اهتمام علماء الاجتماع والانثربولوجيا بغير شك ، لأنها تتعلق باعتبار المسرح « مجتمعاً » له خصائصه ومقوماته المميزة . ولقد أجريت بعض البحوث والدراسات حول هذا الموضوع ونال أصحابها الدرجات العلمية من عدد من الجامعات العربية على تلك البحوث ، ولكن نتائج الدراسات نفسها لم تنشر في الأغلب حتى الآن مع أنها خليقة بأن تلقي كثيرا من الأضواء على « مجتمع » المسرح من ناحية والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الابداع الدرامي من الناحية الأخرى .

وعلى الرغم من أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل ، فإن كل مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أصماله الدرامية بشكل أو بآخر ، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدم هذه المجتمعات أو تأخرها وعن المكان الذي تشغله في سلم التطور الحضاري . والرأي السائد هو أن النشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كل المجتمعات القديمة المعروفة ، ويستوى في ذلك البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة ، أو الأعمال الدرامية الأكثر نضجا وتطورا في الهند والصين واليابان ، أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال ايسخيلوس ذات الطابع الديني الواضح . بل ان ذلك يصدق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها بالجماعات (البدائية) في افريقيا أو استراليا وبين الهنود الحمر . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب اليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر في مشاركة آلهتها وأربابها مشاعرهم وقدراتها المختلفة ، بصرف النظر عما اذا كانت الرغبة ناجمة من شعور الناس بالعجز ازاء تلك الآلهة وازاء القوى الاعجازية ، وبالتالي رغبتهم في التزلف اليها ، أو شعورهم بالقوة ، وبالتالي الرغبة في اخضاع تلك القوى الغيبية وتسخيرها لما فيه صالحهم الخاص . وهذا مجال واسع للحديث والبحث ، وقد اختلف فيه علماء الانثربولوجيا اختلافا كبيرا . ولكن الملاحظ على العموم أن كثيرا من الممارسات الدينية السحرية في المجتمع البدائي كان له طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة ، أو بين قوى البشر وقوى الطبيعة ، أو بين قوى البشر وبقية الكائنات . والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في افريقيا لاستئصال المطر أو الاستسقاء ، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات قبل الخروج للصيد والقنص ، أمثلة جيدة لذلك كله (٥) . ومن هنا كان الرأي الذي يعتنقه الكثيرون ، بما في ذلك علماء الانثربولوجيا الذين اهتموا بهذا الموضوع . من أن الحوار الدرامي نشأ من اختلاف طبائع الآلهة وتعارضها ، والرغبة في التعبير عن هذا الاختلاف الذي يكشف عن الصراع . ومن الطبيعي أن تكون البداية الأولى المبكرة للحوار الدرامي الذي يعبر عن ذلك الصراع على درجة كبيرة من البساطة والفجاجة ، وأن يأخذ في أول الأمر شكل القصائد والأناشيد البسيطة . وهذا هو مانجده في بعض النصوص المصرية القديمة التي ترجع الى الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والتي ربما كان أهمها على الإطلاق تلك النصوص أو القصائد التي تدور حول

(٥) يمكن للقارئ ان يرجع في ذلك الى ما ذكرته عن الدين والسحر في كتابنا : البناء الاجتماعي ، الجزء الثاني من الانسان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة - الاسكندرية ١٩٧٩ ، صفحات ٥٢٨ - ٥٦١ .

أسطورة أوزيريس والصراع بينه وبين أخيه ست ومصرع أوزيريس وقيام ايزيس بالبحث عن أجزاء جسده والمعاناة التي لقيتها أثناء ذلك وبعث حورس . وهذه أسطورة مشهورة ومعروفة وتناولها بالدراسة والبحث والتحليل والتفسير كثير من علماء الآثار والتاريخ والأنثروبولوجيا والفولكلور بل وعلماء النفس التحليليون . ولكنها وجدت لها تعبيراً درامياً في شكل نص مسرحي به بعض الخروج والابتعاد عن حرفية الأسطورة حتى يبرز الصراع الدرامي بين شخصياتها . وقد سجل دريتون Drioton النص في كتابه عن (المسرح المصري القديم) الذي نقله الى العربية الدكتور ثروت عكاشة كما أورده بير آجيه توشار في كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي سبقته الإشارة إليه ، ثم يعلق على النص قائلاً : « لاشك أننا نجد في هذا النص الجميل أول تعبير درامي معروف عن قلق يلية فرح . ويتعلق الأمر طبعاً بسلسلة من المونولوجات والابتهالات والطلبات والأناشيد أكثر مما يتعلق بحوار درامي حق ، ولكن هذا يطابق ما نعرفه عن الأشكال البدائية للغة السنسكريتية ، أو حتى أول نصوص مسرحنا الديني . » (صفحة ٩ من الترجمة العربية بقلم د . سامية أحمد أسعد)



وقد ظهرت أولى المسرحيات المكتوبة في بلاد الإغريق في القرن السادس قبل الميلاد ، وتتمثل في أعمال ثيسبيس Thespis والأغلب أن عناصر الدراما الأخرى مثل الحركات والإيماءات والإشارات الجسمية والرقص والملابس وما إليها ، كانت أسبق على إدخال الحوار ، بحيث أنه في كثير من الأحيان كان الكلام مجرد عامل مساعد لتوضيح تلك العناصر ، وذلك قبل أن يصل فن الدراما و (التأليف) الدرامي الى اجادة التعبير اللغوي الذي بلغ ذروة الاتقان في الدراما الشعرية . وعلى أي حال فإنه يمكن القول أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة لم تظهر الا حين بدأت الكتابة المسرحية تمارس بعض السيطرة والتحكم في التجربة الدرامية مما أدى الى تحديد معالم وعناصر المسرحية ، وأي مناقشة جادة للأدب الدرامي قبل هذه المرحلة ، سوف يكون قليل الجدوى ، على ما تقول دائرة المعارف البريطانية ، وعلى ذلك فإن مناقشة الممارسات والطقوس السحرية والدينية في المجتمعات (البدائية) والأعمال ذات الطابع الدرامي في المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة حيث كانت الدراما في بداياتها الأولى لن تعطينا حسب هذا الرأي - فكرة صحيحة ودقيقة عن (الدراما) بالمعنى الاصطلاحي المتفق عليه وقد يكون في هذه النظرة شيء من الصحة ولكنها تحمل في الوقت ذاته غير قليل من المبالغة والتطرف . ذلك أن الحضارات الشرقية القديمة ، وبالذات حضارات الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان ، كانت تضم كثيراً من ملامح الأداء الدرامي الذي لا يمكن اغفاله ، والذي يعطينا على أية حال صورة عن التصور الدرامي تختلف في بعض ملامحها عما نجده في الغرب . وقد ظلت هذه الملامح حية وقائمة الى أن اتصلت هذه الشعوب بالثقافة الأوروبية وعرفت الدراما الغربية وتأثرت بها .

ولقد ضاعت أصول الدراما الشرقية بفعل الزمن . وساعد على ذلك عدم الاهتمام بالتسجيل التاريخي أو الاحتفاظ بأسماء أصحاب تلك الأعمال الدرامية وانجازاتهم الفردية ، على ما هو عليه الحال في الغرب . ومع ذلك فإنه يمكن التعرف على الموضوعات الرئيسية ذاتها ، التي كانت تدور حولها هذه الأعمال الدرامية وكذلك خصائص الأساليب التي كانت تتميز بها ، خاصة وأن كل هذه الأعمال تتصف بدرجة عالية من التجانس ، أو أنها على الأصح لا تكشف عن كل ذلك الاختلاف والتباين الذي نجده في الدراما الغربية . فالثقافة الشرقية بوجه عام ثقافة محافظة كما أن مجتمعات الشرق الأقصى القديم كانت تتمسك بالتراث وتلتزم الى حد كبير بتقليده ومحاكاته في ابداعها الدرامي كما كانت تفرص على أحيائه وتمثيله . وربما كان أهم ما يميز هذا المسرح الشرقي الكلاسيكي هو امتزاج كثير من عناصر الفن معاً من رقص

وحركات إيمائية وغناء الى جانب الكلام وسرد الحكاية وانشاد الشعر ، بحيث أن الأمر يبدو في نظر الرجل الأوربي مثلاً أقرب الى أن يكون مزيجاً في الباليه والأوبرا . فالنص الدرامي لم يكن يلعب في تلك الأعمال الا دوراً ثانوياً فحسب . كذلك الدراما الشرقية عن تصورات مختلفة فيما يتعلق بوحدة الزمان ووحدة المكان ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطي . فقد كانت تلك الأعمال الدرامية تتميز بقدرة عجيبة على الانتقالات الفجائية في المكان بل وأيضاً في الزمان بحيث كانت الأحداث تتم عبر حقبات تاريخية طويلة وبدون مراعاة للتسلسل الزمني الحقيقي أو الواقعي . ولكن الطابع الديني والأخلاقي ظل يصبغ الدراما الشرقية حتى وهي تقدم القصص والأساطير الشعبية . وقد ظل العنصر الأخلاقي مسيطراً على الدراما الشرقية الأصلية الى أن أتصلت بالدراما الغربية الحديثة .

الأمر يختلف عن ذلك الى حد كبير بالنسبة للدراما الغربية . فمع أن بداياتها كما تتمثل في التراجيديات الاغريقية - كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية والصراع بين الربيع والشتاء (٦) ، فان الدراما الاغريقية الطقوسية كانت تكتب وتسجل تبعاً للقصص والأساطير والأبطال الاغريق في كل عيد أو احتفال ، بحيث أن العمل الدرامي كان يعرض الى جانب الممارسات الطقوسية تقويماً وتأويلاً وتفسيراً جديداً لمعنى الأسطورة . وهذا التفسير للأسطورة هو الذي كان يتولاه أفراد الجوقة أو الكورس أو فريق المنشدين .

ولقد ذكرنا من قبل أن الجوقة كانت تلعب دوراً بارزاً في التراجيديات الاغريقية ، وأن عملها لم يكن قاصراً في حقيقة الأمر على التعليق على الأحداث أو على (الفعل) - أي التمثيل - وإنما كان يتعدى ذلك الى توجيه الفكر والوجدان الديني والشعور الأخلاقي عند جمهور المتفرجين طيلة العرض . بل أنه يمكن القول انه في مسرحيات ايسخيلوس وسوفوكليس كانت الجوقة هي المسرحية . ولكن لم يلبث هذا الطقوسي أن زال واختفى في المسرح الروماني . وهذا واضح في مسرحيات سينيكا التي يبدو أنها كتبت للقراءة أكثر منها للتمثيل ، مع أنها ظلت تدور حول موضوعات مستمدة من الثقافة الاغريقية (٧) .



ولم يكن هدفنا بطبيعة الحال أن نتبع نشأة الدراما وتطورها ، ومع ذلك فإننا لانملك الا أن ننظر بسرعة الى الدراما وبالذات الدراما الشعرية في العالم العربي والظروف التي صاحبت نشأتها والموضوعات التي تعالجها المسرحيات الشعرية ، كما تتمثل في أعمال كبار الدراميين العرب الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر التمثيلي .

(٦) يقول الدكتور احمد عثمان في كتابه القيم عن « الشعر الاغريقي » لرائنا انسانيا وعالميا : ان الاغريق وحدهم - من بين كل الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما في اكمل صورها ، وانه لما كان هنالك من الدارسين من يعتقد ان الشعوب الاخرى القديمة عرفت المسرح والدراما ، فان ما عرفوه لم يكن يمثل في الحقيقة ان يكون بلورا درامية صالحة للاستبصار والتطوير » (صفحة ١٨١) . ولكنه مع ذلك يعترف ان كل الحضارات القديمة بغیر استثناء كان لديها « نواة الدراما » وان لم تتطور هذه النواة وتصبح لعبة . ويرد الفراء الاغريق بالدراما دون سائر الشعوب القديمة اي « ان العقلية الاغريقية منذ بدأت تتجلى عبر اطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى . وهذا يعني ان بلور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم وروحيتهم للأشياء . وهذا ما ظهر واضحا في اساطيرهم وملاحهم التعليمية والفنتازية ، بحيث يمكن القول بان الشعر الدرامي جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق ان انجزوه في هذه المجالات جميعا » . (احمد عثمان الشعر الاغريقي لرائنا انسانيا وعالميا سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت مايو ١٩٨٤ ، صفحة ١٨١) .

(٧) راجع المقدمة التي كتبها الدكتور احمد عثمان لترجمته لمسرحية سينيكا : « هرقل فوق جبل اويتا » - سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٣٨ ، وزارة الاعلام ، الكويت . مارس ١٩٨١

وعلى الرغم من أن رائد المسرح العربي مارون نقاش أدخل الشعر في بعض مسرحياته كما كان أحمد أبو خليل القباني - وهو أيضا من الرواد الأوائل - يستعين بالموسيقى والانشاد والرقص ربما لتغطية ضعف البناء المسرحي في مسرحياته كما يقول الدكتور على الراعي في كتابه المرجع : « المسرح في الوطن العربي » ^(٨) فإن البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية كانت هي مسرحيات أحمد شوقي . ومع ذلك فإن شوقي كان في مسرحياته ، باستثناء مسرحية الست هدى ، « شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا ، لأن هذه المسرحية هي الوحيدة التي تصور « صراعا واضحا » بين مجتمعين هما مجتمع النساء ومجتمع الرجال .

وقد أظهر شوقي في ذلك « براعة درامية واضحة » إلا أن « مهمة » اكتشاف الشعر الدرامي والكتابة به كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي . وقد وقع عبء قيام الدراما الشعرية على أیه حال على الجيل التالي الذي يضم شعراء دراميين من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي الذي نجح في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري وهي الشعر الدرامي ، وهو شعر يحل محل الحوار الثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار ، من رسم شخصيات الى تطويرها ، الى خلق مواقف ، الى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة) الى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية (صفحة ١٦٨) .

وذلك بالإضافة الى المزايا والخصائص الأخرى التي يتميز بها الشعر والتي تزيد من تأثيره وفاعليته في النفس مثل موسيقى الوزن والعاطفة الجياشة التي يحملها الشعر دون النثر ، والتي ترتفع بالموضوع كله الى آفاق أوسع وأبعد وأسمى من الواقع المعاش . وكل هذه خصائص تجعل الشعر الدرامي أصلح من النثر في معالجة موضوعات البطولة والتراث . وهذا ما فعله الشرقاوي . رغم هذا كله فإن على الراعي يذهب الى أن « الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري تم على أيدي صلاح عبد الصبور الذي أفلح في بعض مسرحياته على الأقل في أن يمزج عناصر من المسرح الطقوسي والمسرح الفرعوني على الخصوص » مع جو (الحكاية الشعبية) ويضفي على ذلك كله طابع الأمثلة الأخلاقية « فضلا عن ثراء - وغنى المعاني والأخيلة والقدرة على استخدام الشعر في رسم « الشخصيات رسما واضحا متميزا » .

ويكفي هذا لأن المجال هنا ليس مجال تتبع كل الجهود التي قام بها كتابنا الدراميون لأدخال الدراما الشعرية ، وإن كانت هناك محاولات كثيرة في العالم العربي يتفاوت نصيبها من النجاح تفاوتا كبيرا . ولكنها كلها محاولات حديثة جدا اذا قورنت بالدراما في الغرب .



في مقاله القصير الممتع عن « الدراما » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » يقول فوليون باورز ^(٩) « لقد اندثرت الدراما اليونانية القديمة ، اذ ماتت اللغة واتفت أناشيد الجوقة (الكورس) وضاعت الموسيقى كما نسيت تماما حركات الرقص . ومع ذلك فلا تزال النصوص الدرامية الباقية قادرة - حين تقدم على خشبة المسرح - على أن تحكي

(٨) على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكتاب رقم ٢٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يناير ١٩٨٠ (صفحة ٥٦ .

Fambion Bowers, "Drama" in International

(٩)

Encyclopaedia of the Social Sciences. Vol. 2, Macmillan, Free press, p. 256.

قصة الاغريق وماضيهم الذي يسمو ويعلو على الزمن . فهي تضيف كثيرا من الأنظار على التماثيل الرخامية الباردة ، وتحمل الأطلال الى أماكن تزخر بالمعنى والحركة وتموج بالبشر الأحياء رغم أنهم أموات . ان فاعلية المسرح وشرعيته تكمن في قدرته على أن يتخطى مسافات الزمان والمكان ويعبر الفواصل التي تقوم حاجزاً بين عقول وافهام الناس ، سواء اكانوا أغراباً أم أقواماً متجاورين . فالمسرح هو الحياة وهو ليس الحياة . انه يعانق خيال الإنسان وأوهامه واذا كان المرء لا يستطيع أن يعيش بدون وهم أو خيال ، ويجب عليه أن يظل مخلصاً للحقيقة والواقع ، فان المسرح هو وحده الذي يستطيع أن يشبع عنده هذه الناحية الانسانية . وهذا بالضبط هو ما تحققه كل الدرامات العالمية العظيمة للإنسان .

د . أحمد أبو زيد

- ١ -

ما نريد أن نتحدث عنه هو الحديث عن الغربة والأقصاء في الشعر العربي ، ومعنى هذا أننا سنتحدث عن « الغربة المكبائية » بعيداً عن مفهوم « الاختراب »^(١) وابتداءً بقرار أن الغربة - بمعنى مغادرة الوطن طوعاً أو كرهاً - تكون في الغالب لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ، ولقد كانت - بحق - محنة الإنسان القديم ذلك لأنه لم يكن بعد المغادرة من السهل دخول المدن الجديدة ، وكلنا يعرف قصص الوحوش التي كانت تقف على مداخل المدن ، والتي كانت تلقي الأسئلة ، وتصارع من لا يعرف الأجابة . . . ثم ان النظرة الى « الوافد » كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب ، والانكار . ولتأمل قول امرئ القيس :

لقد أنكرتني بعليك وأهلها
ولا بن جريج في قرى حص أنكرا
ومها كانت قدرات هذا الوافد ، فإنه كان في الغالب يضرب في نقطة ضعف . . يضرب في « كعب أخيل » !
وهذه الظاهرة اذا كانت من الغزارة بمكان في العالم القديم ، فإنها كانت ، في الوقت نفسه ، تساعد على ازدهار العمل الأدبي ، وعلى تألقه ، وعلى اشتغاله بالحزن^(٢) . على أن هذه الظاهرة قد بدأت في الخفوت

الغربة المكبائية في الشعر العربي

عبد بدوي

(١) الاختراب يراه هيجل في صميم بنية الحياة الكلية ، ويراها ماركس في حالات الخراب الانساني من عمله ، وعن زملائه ، بينما يراه الوجوديون في الهمد من الوجود العميق ، بحيث لا يكون الانسان ذاته ، وإنما مجرد صغر على الشمال في الوجود الجمعي للجماعير ، أو مجرد ترس في نظام صناعي - الوجودية - جون ماكوري . ترجمة د . ابراهيم الفتح . المجلد ٨٨ من عالم المعرفة . أكتوبر ١٩٨٢ ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ كما لا نقصد بالدراسة ما عنده كولن ولسن في كتابه « الغريب » : دراسة في مرض القرن العشرين ، ذلك لأنه يدور حول الاختراب من المجتمع مع الوجود داخله ، وأن كان في موضوعنا بعض الملامح من هذا ، ولكنها ليست للملامح الرئيسة .

(٢) تأمل قول الشاعر جميل :

صفون وعفت مهن الحمول
كان الدار منهم ما أقول

ألمحيتك للنزل والظول
أسأل دار بعنة أين حلت ؟

ولتأمل قول الشاعر القطامي :

هذا طائر في أبيض بئر
صبور على طعن القنا لو علمتم

أمن ال تلك المنزل كلاً
بكيت من البين الفت والتي

شيئا فشيئا ، بعد أن أصبح التأقلم في المهاجر الجديدة شيئا واضحا ، بل بعد أن أصبحت هذه المهاجر مطلبا نفسيا واقتصاديا ، وأصبحت المغادرة حقا من حقوق الانسان ، وبخاصة بعد أن أصبحت عمليات « النفي الاضطرابي » غير معمول بها الآن ، بعد أن انحسرت موجات الاستعمار . . . المهم أن العالم أصبح « قرية » وصار من السهل التجول داخله ، بل لقد أصبح التجول في العالم ضرورة من ضرورات العصر .

- ٢ -

حين نتعرض لظاهرة الغربة المكانية ، وما قيل فيها من شعر وحين نقف على دوافعه وخصائصه نعرف أن هذا النوع من الشعر كان يفيض فيضا شديدا بسبب الظروف التي أحاطت بالانسان العربي . فالانسان العربي القديم كان محكوما بعنصر « المغادرة » جغرافيا ، ذلك لأن البيئة شحيحة ، ومعادية ، وغير مستقرة ، ثم أنه ، سياسيا واجتماعيا ، كان يحكم عليه أحيانا « بالمغادرة » على نحو ما كانت تفعل القبائل بمن تسميهم « المخلوعين » ، وبخاصة تلك الطائفة المميزة المسماة بالصعاليك ، ثم إن « المنفى » صار سلاحا في يد بعض الحكام المسلمين ، ونحن نعرف أن عمر قد حبس ونفى وضرب ، وعزر عددا من الشعراء ومنهم الحطيئة ، وأبو عجمن الثقفي وأبو شجرة . . . ثم استشرت هذه الظاهرة ، ففي زمن بني أمية مثلا نفى الأحرص الى اليمن ، وأبو قطفة الى الشام ، والعرجي - وهو القائل :

أضاصوني .. وأي فتى أضاصوا ليوم كريمة ومداد ثغر

سجن في مكة ، وقد كان أبو قطفة مطاردا . ويروى أن ابن الزبير حين سمع أبياته التي تقول :

أقرمني السلام ان جئت قومي	وقليل لهم لدي السلام
أقطع الدهر كله باكتئاب	وذفير فما أكاد أنام
نحو قومي اذ فرقت بيننا الـ	دار وحادث عن قصدها الأحلام

قال ابن الزبير : حن والله أبو قطفة ، وعليه السلام ورحمة الله من لقيه فليخبره أنه آمن فليرجع ، فأخبر بذلك ، فانكفا الى المدينة راجعا ، فلم يصل اليها حتى مات .^(٣)

- ٣ -

والشعراء حين كانوا يغادرون أوطانهم كانوا يغادرونها على كره منهم ، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن ، ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة ، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم . . . فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب ، أو أصواتا كان يأنس بها في ضوء القمر ، أو ارتباطا بنخلة نمت على عينيهِ ، أو بنجم كما كان يتألق في السماء ، كان يتألق في نفسه . . . المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء فمهما محزوناً ، وكان تحت الضغط لا يملك الا الالتفات اليها شيء من الجلد ، ثم شيء من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال . ولأمر ما كثر في الشعر العربي تصوير مواقف

(٣) الأملاني ١/ ٢٨ ، ٢٩ ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧

المهم أن الإنسان العربي القديم كان يلتفت ويحن عقلا ووجدانا الى مصادره ، ولهذا تابعت ظاهرة الوقوف على الأطلال والتذكر رحلتها في القصيدة العربية ، كنوع من استرداد الوطن القديم المشتت ، وان كان الملاحظ أن « ظاهرة المكان » التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي قد تحولت بعد ذلك الى حالات مجردة ، كما أن « الزمن » قد ناس « المكان » شيئا فشيئا ، بل ان بعض النصوص الثرية يمكن أن تعطي الاحساس بالهجرة الى داخل النفس والاعتصام بها ، وبخاصة حين كانت تهب عليها الأحداث . . . المهم ابتداء ان الشعر الجاهلي قد عرف « الخلع » كالحال عند الشعراء الصعاليك ، وعرف « الطرد » على حد ما نعرف من امرئ القيس وعرف الخروج وراء التكسب كما نعرف من النابغة والأعشى ، وما أكثره من الحديث عن الأطلال الا مظهرها من مظاهر الأحباط والفشل وعدم الانسجام مع الواقع الجديد بعيدا عن الجلود .

وحين جاء الاسلام لم تقف ظاهرة الغربة ، وانما رايناها تتدلح في أشكال جديدة ، ذلك لأن الاسلام دفع بالعربي دفعا شديدا للتجول داخل الجزيرة ، ثم للخروج منها الى العالم ، وعلى كل فقد كان للقرآن موقف واضح من هذه القضية^(٦) وللحديث كذلك موقف واضح^(٧) ، بالاضافة الى التراث العربي في مجمله^(٨) ، وقد عرفوا الدعاء للانسان

أسير عنها وقلبي لي المقام بها
كان مهري لشغل السر عجب
وقول الشريف الرضي :

ولي عين أضر بها النمل إلى الأجزاء المطلقة المذمومة
- الألف ٢/٢٣٣

(٦) تعرض القرآن الكريم لظاهرة الخروج من النهار في ثلاثة مواضع من سورة البقرة بالآيات ٨٤، ٨٥، ٢٤٦.

« أَمْ تَرَى لِللَّامِ مِنَ بَنِي إِسْرَءِيلَ مِنْ بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُوا لَنَبِيِّهِمْ أَيُّهَا الْكَافِرُ كُنْ أَتَعْلَمُ هَلْ لَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ مِنْ سَبِيلٍ فَإِذَا جَاءَ الْفِتْنَةُ الْكُبْرَىٰ فَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَذَلِكُمْ الْفِتْنَةُ الْكُبْرَىٰ وَقَاتِلُوا لِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ٢٤٦ »

وجاء في الآية ٦٦ سورة النساء : . . . ولو أننا كتبنا عليهم أن اتخذوا أنفُسكم أو أخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم ، ولو أنهم فعلوا ما يوعظون له لكانت حيراء لهم
وأهدى ثلثنا .

وجاء في سورة الاحزاب ، الآية ٢٦ ، ٢٧ . . . وانزل الذين ظاهروهم من اهل الكتاب من تباعدهم ولقد لي قلوبهم المرعب ليرى تفتنون وتأسرون فرقا ، ولورثكم ارضهم وبهائمهم واموالهم ولرضا لم تطاوها وكان الله على كل شيء شهيدا .

بالعودة^(٩) ، كما تعرضوا لنصيب الأجناس من الحنين^(١٠) ، وقد عقدوا أبواباً للظعن الذي كان أجود من قال فيه المثقب العبدى ، وليبد بن ربيعة وابن النمر الثقفي ، وكثير بن عبد الرحمن ، وذو الرمة والوليد بن عبيد الذي يقول :

رفعوا الموادج معتمين فما ترى إلا تلالؤ كوكب في هودج
أمثال بيضات النعام يهزها لبعد أمثال النعام الهدج^(١١)

وجاء في سورة الحشر الآية ٢ : . . هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر ما ظننتم أن يخرجوا وظنوا أنهم ما نعمتهم حصوبهم من الله فأنكاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقل في قلوبهم الزهيم الذين كفروا في أولي الأبصار .

وأخيراً يتعرض القرآن للديار في سورة الممتحنة الآية ٨ ، ٩ : . . لا يهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا إليهم أن الله يحب المقسطين ، إنما يهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين ، وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم ومن يتوكم فأولئك هم الظالمون .

. . من كل هذا نرى التركيز على أن الاستقرار في الديار نعمة ، وأن الخروج منها عذاب ، بل إن هذاب الخروج من الديار مقنن على هذاب الخروج من الأبناء . . أما إذا كان الخروج حياً في إلاء كلمة الله ، فإن صاحبه يكافأ أروع مكافأة .

. . فلذا جئنا - مثلاً - إلى مكة ، وتروينا في الوقوف عندها ، وجدنا تسابها في سورة البلد « لا أقسم بهذا البلد » وفي سورة التين « وهذا البلد الأمين » كما وجدنا دعاء حاراً من قلب سيدنا إبراهيم لها في سورة البقرة آية ١٢٦ ، وفي سورة إبراهيم آية ٣٥ .

(٧) ما أكثر ما حنّ النبي لمكة ، ونحن لا ننسى قوله عليه الصلاة والسلام في وداعه لها : « والله إنك لأحب أرض الله إليّ » ، وإنك لأحب أرض الله إلى الله ، ولولا أن أهلك أخرجوني ما خرجت منك ، ونحن لا ننسى قول عائشة أم المؤمنين : « لولا الهجرة لكنت مكة ، فإني لم أر الساء مكاناً أقرب إلى الأرض منها بمكة ، ولم يطمئن قلبي ببلد قط ما أطمأن بمكة ، ولم أر القمر مكاناً أحسن منه بمكة » ، ولما وفد أصيل إلى المدينة سأل النبي عن مكة ، فقال أصيل : عهدتها وقد أحصيت جنباتها ، وابتضت بطحلوها ، وأهلق ذخرها ، وأسلب ثملها ، وأفسر سلحها ، فقال النبي : حبك يا أصيل لا تحزننا ، وفي رواية : وصيا يا أصيل دح القلوب تفر ، وأخيراً فلننهي بقول : حب الوطن من الإيمان . . يمكن الرجوع لهذا عهد الفرملي من أبواب في صحيحه لخاتبة المدينة ومكة واليمن والشام ، وفي أسد الغابة ١٠١/٢ ، والاستيعاب لابن عبد البر ٦٨/١ ، « مطلع البدر في منازل السور » لعلاء الدين الغزولي ٢٩٢/٢ .

(٨) يلاحظ ما كتبه الجاحظ بصفة خاصة في رسائله وكتبه ، ولحمد بن سهل بن الرزبان مؤلف عنوانه « الحنين إلى الوطن » ، وللوشاء « الشوق والفرق » ، وللغاضي الشريف أبو طاهر الحلبي « الحنين إلى الأوطان » ، وما أكثر الذين أفردوا فصولاً في مؤلفاتهم للحنين إلى الوطن كالبخري في « الحماسة » ، وأبو هلال في « ديوان المعاني » ، والحصري في « زهر الآداب » ، والراغب الأصفهاني في « معاضرات الأديباء » ، والبيهقي في « المعاني والمساوي » ، والمترقي في أمثاله ، والغزولي في « مطلع البدر » ، كما نجد شيئاً من هذا عند الأزرقي حين كتب عن مكة ، والخطيب البغدادي حين كتب عن بغداد ، وابن حساكر حين كتب عن دمشق . . ومن هذا التراث الغزير نصل إلى عهد قضائها منها أن « فطرة الرجل ممجوجة بحب الوطن » ، وأنه حق الجبايرة يوجد عندهم الحنين إلى الوطن ، وأن الحنين من إمارات الرشد ومن إمارات العقل ، ومن أسباب الشفاء من المرض وعلى حد قول الجاحظ في رسائله ، ما أكثر الذين طلبوا « شمة من تراب بلخ » ، وشربة من ماء واديا أو من ماء دجلة » ، كما أن التراث امتلأ بمقولات في هذا المجال تقول :

- عسك في دارك خير من يسرك في هربتك .

- الغريب كالفرس الذي زابل أرضه ، وفقد شربه ، فهو ذاب ولا يثمر ، وذابل لا ينظر .

- لا تحب أرضاً بها قواهلك .

- الخروج من الوطن أحد السباين ، والجلاء أحد القتلين .

- حرمة بلدك عليك مثل حرمة أبوك لأن غداك معها ، وغداها منه .

- إذا كنت في غير أهلِكَ فلا تنس نصيبك من اللذ .

- الغريب مثل اليتيم اللطيم الذي لكل أبويه ، ولا أب يجذب عليه .

- مثل أعرابي : ما الفيلة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان ، والجلوس مع الأخوان . وقيل ما الفيلة ؟ قال : التنقل في البلدان ، والبعد عن الأوطان .

- الغربة كربة .

(٩) تأمل قول الشاعر :

سقى الله أرض العشقين بفسحه وردة إلى الأوطان كل غريب

(١٠) تأمل قول الجاحظ عن الترك : . . وإنما خصوا بالحنين من المعجم ، لأن في تركيهم ، ومشاكله ما بهم ، ومناسبة إخوانهم ، ما ليس مع أحد سواهم ، ألا ترى أنك مع البصري فلا تدري أبصري هو أم كوفي ، وترى المكي فلا ترى أمكي هو أم مدني ، وترى الجبلي فلا تدري أجبي هو أم خراساني ، وترى الجزري فلا تدري أجزري هو أم شامي ، وأنت لا تفلط في التركي ، ولا تحتلج إلى قبيلة ولا إلى فراسة ، ولا إلى مساطة ، وتسألهم كرجالهم ومواجهم تركيه مثلهم .

- رسائل الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ص ٦٣ .

(١١) الأنوار وعلمن الأشعار لأبي الحسن علي بن محمد بن المطهر العلوي المعروف بالشمشاطي تحقيق صالح مهدي الغزالي ١٨١ وما بعدها .

وقد عقدوا أبوابا للتطير من الأبل والكراهية لها ، لأنها تحمل الطعائن وتشتت الخلان ، كما تعرضوا بصفة خاصة لغراب البين ؟ وقد برز في هذه الجوانب عوف بن الراهب وديك الجن ، وأبو الشيص الذي يقول :

الناس يلحون غرا ب البين لما جهلوا
وما غراب البين الا ناقة أو جمل
ولا اذا صاح غرا ب في الديار احتملوا^(١٢)

ومثل هذا قيل في السفن على نحو ما نسب للسيوفي ، والخباز البلدي ، وعلى نحو قول الحلبي :

انها فرقة تذيب القلوبا وترد الشبان لا شك شيبا
سلبت قلبي العزاء فقد أضحت رأسي رأسي من العزاء سلبا
ما ترى السفن كيف تعلو حباب الـ ماء مثل المطى تعلو الكثيبا
وكان الملاح اذ حث أولا من حاد غدا بحث نجيبا

ويدخل في هذا الباب ما جاء في العروب والارحية ، ومن أشهر الشعراء في هذا المجال أبو القاسم العلوي الأنطاكي^(١٣) ، وما أكثر ما قيل في حنين الأبل ، وفي سرعتها لما يحثها من الشوق ، وقد أنشد الأصمعي في هذا :

اذا عقلت حنت وان هي خليت لترتع . . . لم ترتع بأدى المراتع
كان لديها سائقا يستحثها كفى سائقا الشوق بين الأضالع^(١٤)

وقد تتحول الناقة الى معادل موضوعي كقول الفرزدق حين رأى نفسه بعيدا بدير حسان :

وليلة بتنا دير حسان نبهت هجودا وعيسا كالحسيان ضمرا
بكت ناقتي ليلا فهاج بكأؤها مؤادا الى أهل الوديعه أصورا
وحنت حنيننا منكرا هيئت به على ذي هوى من شوقه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى وناهي جمان العين أن يتحدرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي وان هي حنت كنت بالشوق أعذرا
وقد جاء في ديوانه :

تحسن بزوراء المدينة ناقتي حنين عجول تبتغي البوراء
ومثل هذا فعل جرير :

تحن قلوحي بعد هذه وهاجها وميض على ذات السلاسل لامع
وفعل ذو الرمة :

تحن الى الدهن بخفان ناقتي وأين الهوى من صوتها المترنم ؟

(١٢) نفسه ١٨٣ ، ١٨٤ .

(١٣) نفسه ١٨٤ ، والعروب واحدتها العربية طواحين تقوم على سفن رواكد في النهر كانت شائعة في العراق والجزيرة .

(١٤) نفسه ١٩٢ وما بعدها .

ولم يقفوا عند حنين الابل ، وانما تعدوه الى حنين النواير ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا عبدالله بن مسعود ، وصالح الديلمي ، والخباز البلدي ، والصنوبري .

وما يحكم هذا كله أن العربي كان يجزع من الرحيل ، ولكنه لم يكن يتمرد عليه ، أو يحاكمه ، ذلك لأنه كان يستجيب له على مرارة وحزن وعبوس .

- ٤ -

وحيث اندلعت هذه الأحاسيس ، وأصبحت « ظاهرة » وجد ما يسمى « بأدب الغرباء » وأول كتاب حمل هذا الاسم كان كتاب « أدب الغرباء »^(١٥) لأبي الفرج الأصفهاني ، وقد كان معنى هذا الإدراك المبكر ، بأن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغترين في الجاهلية وفي الإسلام ، والملاحظة العامة أن العربي لم تكن له حالات رجوع الى الجزيرة بعد الخروج منها ، ذلك لأنه يتقن عملية الاندماج بالآخرين عن طريق أخوة الإسلام ، وعن طريق الزواج ، وعدم التعالي على الآخرين ، بالاضافة الى مثاليته في كل ما يتصل بعالم التجارة أو عالم العبادة والتصوف . ومن هنا فقد كان يحتل بدم الناس وفكرهم ، ولهذا كان من الصعب دفعه أو التخلص منه ، فإذا كسرت القاعدة في الأندلس ، فإن العودة لم تكن الى الجزيرة ، وانما الى الشمال الأفريقي على وجه الخصوص ، فالجزيرة العربية كانت تدفع ولا تستعيد ، وكانت كالكأس كلما امتلأت فاضت على الجوانب القريبة .

المهم أنه بعد فترة في الإسلام وجدت طقوس لظاهرة « أدب الغرباء » ، وقد كان الملحم الواضح لهذه الظاهرة هو « الكتابة » التي حلت محل « الرواية » ولنقرأ لأبي الفرج قوله : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع إلي وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ، من أخبار من قال شعرا في غربة ، ونطق عما به من كرب ، وأعلن الشكوى بوخذه الى كل مشرد عن أوطانه ، ونازح الدار عن إخوانه ، فكتب بما لقي على الجدران ، وباح بسر في كل حانة وبستان ، اذ كان ذلك قد صار عادة الغرباء في كل بلد ومقصد ، وعلامة بينهم في كل محضر بدعائهم ، واختيار أماكن الكتابة . وكان أن نقل حكاية بطلها المأمون تقول على لسان راو : كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج الى بلد الروم ، فدخل وأنا معه الى كنيسة قديمة البناء بالشام ، عجيبة الصور ، فلم يزل يطوف بها ، فلما أراد الخروج قال لي : من شأن الغرباء في الأسفار ، ومن نزحت به الدار عن إخوانه وأترابه ، اذا دخل موضعا مذكورا ، ومشهدا مشهورا ، أن يجعل لنفسه فيه أثرا ، تبركا بدعاء ذوي الغربة ، وأهل التقطع والسياسة ، وقد أحببت أن أدخل في الجملة ، فابغ لي دواة ، فكتب على ما بين باب المذبح هذه الأبيات :

يا معشر الغرباء رذكهم	ولقيتم الأخبار عن قرب
قلبي عليكم مشفق وجل	فشفا الله بحفظكم قلبي
اني كتبت لكي أساعدكم	فاذا قرأتم فاعرفوا كتبي ^(١٦)

(١٥) كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني - تحقيق الدكتور صلاح الدين المتجدد - ص ٢١ - دار الكتاب الجديد - بيروت .
(١٦) نفسه ص ٢٣ .

ولقد تنوعت كتابة الغريباء ، فقد كانت بالفحم ، والخبر ، والقلم ، والحمرة ، كما كانت نجرا في الخشب ، ونقرا في جبل ، وحفرا على حجر أو شجر ، أو جص ، وبعضها كان على الصخور وكثيرا ما ينص على أن الصخور كانت ملساء ، ولقد كانوا يتخيرون عادة الأماكن الجلييلة فهناك نصوص كتبت على فناء المسجد الجامع ، والكنائس ، ومنارة الاسكندرية ، وبيوت العباد ، وباب المسجد الحرام ، وقبة أبي جعفر المنصور الخضراء ، وقصور أبي جعفر المنصور ، والرشيد ، والمتوكل ، وحائط مقبرة سيويه وعلى بيت الشاهد - بمعنى الشهيد - الذي يوجد على يمين الكنيسة وتوضع فيه ذخائر الشهداء - أي عظامهم - وعلى الأديرة ، وقد تعرف الكنيسة ككنيسة الرها . . ولم يقف الأمر عند حد العالم العربي لأنه وجد مغترب يكتب على صخرة بجزيرة « قبرس » وبلدة بنواحي الروم مما يلي خرشنة ، وبلاد عديدة بفارس ، وهناك من يذكر مكانا ولا يسميه ، ولكننا نعرف أنه كان يقصد مكانا بأفريقية ، فهناك حديث عن شيخ بصري « ممن دوخ البلاد وقطع عمره بالأسفار » قال : ركب في البحر في بعض السنين ، فأفصى بنا السير إلى موضع لا نعرفه ولا يعرفه المركب وطرحنا الماء إلى جزيرة فيها قوم على صورة الناس إلا أنهم يتكلمون بكلام لا يفهم ، ويأكلون من المأكول ما لم تجربه عادة الأنس فاجتمعوا علينا ، وأقبلوا يعجبون بنا ، وخفناهم على أنفسنا ، واستشعرنا الهلاك من طمعهم في قتلنا مع كثرتهم ، ثم توكلنا على الله جل وعز وخرجنا نطلب في تلك المدينة ما نأكله ونشربه ، فوجدنا الطراميس من خبز الدخن ولحوما كثيرة لا ندري ما هي ، فاشترينا من ذلك الخبز واللحم وأظنه من لحوم الحيتان ، وصرنا إلى الساحل ، وأججنا نارا ، وأقبلنا نكئ من ذلك اللحم ، ولهم أنبذة لا ندري ما هي ، يشربونها ، ويضربون بطبل عظيم ، له في البحر دوي ، فبينما أنا أطوف في تلك المدينة إذ بصرت بكتابة عربية على بابها فتأملتها ، فإذا هي : بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله خالق الخلق ، وصاحب الرزق ، ما أعجب قصتي ، وأعظم محنتي ، أفضتني الخطوب ، وقصدتني النكوب ، حتى بلغت هذا الموضع المهيب ، ولو كان للبعد غاية هي أسحق من هذا المحل لبلغني إليها ولم يقتنع إلا بها ، وتمت ذلك مكتوب :

من شدة لا يموت الفقى ولكن لميقاته يهلك
فسبحان مالك من في السما والأرض حقا ولا يملك

فاجتهدت بالمسألة عن الرجل وحاله ، فلم يفهم عني ، ولا فهمت عن أحد منهم ، وأقلعنا في غير تلك الليلة ، وسلم الله تعالى ، وصرنا إلى بلاد اليمن (١٧) . . وأخيرا فكثير منهم كان يؤرخ لما يكتب .

وحين نتأمل في « أدب الغريباء » هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة ، كقول الصروي :

سقى الله أيام التواصل غيشه ورد إلى الأوطان كل غريب
فلا خير في الدنيا بغير تواصل ولا خير في عيش بغير حبيب

وبعضهم كان يشكو الفقر كهذا الذي كتب على حائط البيت الذي كان يسكنه :

الحمد لله على ما أرى من ضياعي ما بين هذا الصوري

أصاري الدهر الى حالة
بدلت من بعد الفنى حاجة
أصبح آدم السوق لي مأكلا
من بعد ملكي منزلا مبهجاً
فكيف ألفي ضاحكاً لاهياً
سبحان من يعلم ما خلفنا
والحمد لله على ما أرى
يعدم فيها الغيف عندي القرى
الى كلاب يلبسون الفرا
وصار خبز البيت خبز الشرا
سكنت بيتاً من بيوت الكرا
وكيف أحظى بلذيد الكرى
وتحت أيدينا وتحت الثرى
وانقطع الخطب وزال المرا

وقد يكتب أحدهم أبياتاً ويوصي بأن تكتب على قبره ، وقد تكتب أبيات وتكون نذراً بفواجع قادمة ، وقد يكتب أحدهم أجوبة على أسئلة في شعر سابق ، أو دعاء على مستفيث كهذا الذي كتب : حضر فلان بن فلان الكاتب هذا الموضوع في مرقعة ، خائفاً هارباً مظلوماً ، وهو يقول : سترك سترك ! وإذا تحته مكتوب بغير ذلك الخط : اللهم استجب دعاءه ، واسمع شكواه ، واكشف بلواه :

ورد كل شئت عن أحبته
وارحم تقطعهم في كل مهلكة
وكل ذي غربة يوماً الى الوطن
وامنن بلطفك يا ذا الطول والمنن

وقد أكد الشاعر علي بن جهم على قضية الأسف على الغربة ، فحين مات في غربته وجد أنه كتب على حائط :

يا رحمتا للغريب في البلد الناء
فارق أحبابه فما انتفعوا
زح ماذا بنفسه صنعا
بالعيش من بعده وما انتفعنا

وحنّ كثير من الشعراء الى بلدان بعينها ، ويحيى في مقدمتهم الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلبى الذي حنّ من البصرة الى بغداد :

أحن الى بغداد شوقاً وانما
مقيم بأرض غبت عنها وبدعة
أحن الى ألف بها لي شائق
اقامة معشوق ، ورحلة عاشق (١٨)

ومن الملاحظ أن الغريب اذا لم يكن شاعراً فإنه كان يكتب شعراً لغيره في الموضوع فهناك من كتب أبياتاً لأبي الأسود الدؤلي ، وأرطاة بن سهية (١٩) ، وهناك من كتب شعراً فاضحاً في المذكر ، وقد يعتذر بعضهم عن سقطاته بسبب الغربة (٢٠) .

(١٨) نفسه من ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٢ .

(١٩) نفسه من ٤٢ ، ٩٤ .

(٢٠) نفسه من ٩٧ ، وقد جاء في من ٨٠ « حضر فلان بن فلان ومعه شمعة الزمان فلان بن الخضر .. ولكن الغريب تحمل هفواته ، وتغفر جنائياته ، لبعد داره ، وشحط مزله ، وحاجته واضطراره ، فمن قرأ ما كتبت فليملأ لها ارتكبت وقد قلت هذه الأبيات .

- ٥ -

وبصفة عامة نلاحظ أن الشعراء في الغربة كانوا مشتعلين عاطفياً ، وإذا كنا قد تعرضنا لجانب معين تحت اسم « أدب الغربة » وأن الصفة الغالبة عليه لم تكن التجويد ، والوصول إلى قمة كبيرة بسبب الانفعال الزائد ، والقصد إلى « التنفيس » السريع عن النفس ، فإنه إلى جانب ذلك يوجد نوع من الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة ، ولقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعراء في هذا الميدان ، إلى حد أن بعضهم - وهو مقيم - كان يخلق له وطناً ثم يحن إليه . ذلك لأن الحنين إلى جانب كونه عاطفة جياشة كان انتهاء إلى شيء ما ، وفي ضوء هذا كثرت الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة إلى « نجد » وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعاً كما ذكروا نجداً ، على أن من يتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج أن نجداً لم تكن غير مجرد رمز للجزيرة العربية ، وللنقاء الأول ، وللرغبة في العودة إلى هذا النقاء . . أو على هذا النوع من أنواع المستحيلات^(٢١) ومن الأدلة على أن « نجداً » صار رمزاً تركز

(٢١) نلاحظ شيئاً من الغزارة في هذه الأبيات .

ألا ليت شمري هل أبين ليلة بالنداء نجد وهي حفر متوفا
بلا بها كنا نحلّ فأصبحت حلاء ترعاهما مع الأدم عيبها
تفجأت فيها بالشباب وبالصبا نيل بما أموى على غصونها

أكرّر طرقي نحو نجد والي إليه وإن لم يترك الطرقي أنظر
حنينا إلى أرض كأن ترابها إذا لمطرت عود ومك وعنبر
بلاء كأن الأفقران بأرضه ولود الأكلحي وفي برد عهر

قلنا ودعا نجداً ومن حلّ بالحسى وقل لنجد منننا أن يوفنا
ولبيت عشيت الحسى برواجع اليك ولكن غلّ عينك لننما
ولما رأيت البشر أعرض دوننا وحالت بينك الشوق بمنن نزعنا
بكت عيني اليسري قلنا زجرها عن الجهل بعد الحلم أبهنا مما

ولأن أبو جعفر عبد الملك بن سعيد في الشاعرة قطعة للرواية :

وهي الله ليلا لم يرح يلمم عشية واراننا بجمود مؤمل
وقد غفلت من نحو نجد أريجة إذ لمحت هبت برها القرنفل

لا والمنازل من نجد وليلنا بالحيف إذ جسدانا بيننا جسد
كم رام منا الكرى من لطف مسلكه نوما لما انك لا عد ولا عهد

أقول لصاحبي - واليس موي بنا بين للنيلة للظمار
لمتّع من فميم حرار نجد لما بعد العظيمة من حرار

خليلٍ أن حالت بحمص منبي فلا لللمان ولولمان إلى نجد
أحنّ إلى نجد والي لأم طوال الليالي من قلوي إلى نجد

وما نظري من نحو نجد يطلع أجل - لا - ولكي إلى ذلك أنظر

بذكرني عهد الصبا ولسمه نيم الصبا من نحو نجد إذا صبا

الشاعرات عليه^(٢٢) ، وقريب من هذا الحديث عن الحجاز ومكة ، ودواوين الشعراء القدامى تحدثنا عن هذا^(٢٣) ، وإذا كانت المرأة وقفت الى جانب نجد ، فأننا نجد ما قد تأخذ موقفا من الحجاز^(٢٤) وإذا كانت قضية الوطن بصفة خاصة تقوم على « التجريد » في نفس المغترب ، فإنه كان وراء ذلك طبيعة الشعر العربي بصفة عامة ، بالإضافة الى أن

(٢٢) نجد في كتاب شاعرات العرب للسيوطي . جمع وتحقيق عبد البديع صقر شعرا كثيرا ، فنجد قد تكون معشوقا ، ومالما سحرها ، ونوعا من أنواع المستحبات .
تقول دامة بنت الحصين الأسديّة :

ألم على نجد ومن بك ذا هوى يسيّجه للشوق فيه إبراهيم .. الخ
وتقول :

لقد تبلّلت من نجد وساكنه أرض بها الذهب يزكو والسنابل
وحين تزوجت زيتب الصبية وحلت من البادية الى الحضر ، وقيل لها : تبلت بما هو أحسن قالت :

أقول لأين صاحبي أسره وللمين مع يحدر الكحل ساكنه
لممري لبي بالثوي نازح القلى لبي النواحي خير طرق مشربه
أحبّ الهنا من صهاريج ملكت للمب ولم تلج لدى ملاعبه
ودبح صبا نجد اذا ما تسمت ضحى أو سرت جنح الظلام جناحه
فيما حبلا نجد وطيب ثراه اذا مضته بالمشى هواضبه
وأقسم لا أنساه ما دمت حية وما دام ليل من نار يعاقبه
ولا زال هذا القطر يسفر لوعة بذكره حتى يترك الماء ثراه
وتقول امرأة من بني صاعر :

اذا ما بلغت من سألين فبلغوا تحبة من قد ظن ان لا يرى نجدا
وتقول فهلة بنت الأبري :

واذا تبسم ثغر يرق منجد أخرى دموع المين بالملان
وما قاله ميسون زوج معاوية ، وليل العفيفة - صاحبة البراق - في الغربة مشهور .

(٢٣) اول ما يقابلنا عنترة ، فهناك شعر منسوب اليه يقول :

بره نسيم الحجاز في البحر اذا أتاني برجه المطر
السّ حنني ما حوته يدي من اللاله والأموال والبر
وملك كسرى لا أشبهه اذا ما غاب وجه الحبيب عن نظري
ويقول :

فبالح يا ربح الحجاز تنفسي على كبد حرى تلوب من الوجد
ويقول الشاعر الشّخ :

فبك مهبأ بذكرني الهوى كأي لبرق بالحجاز صليق
ويقول جميل :

أنا جميل والحجاز وطني فيه هوى نفسي وفيه شجني
والقطامي يقول :

ربح الحجاز بحق من أشك رقى السلام وحي من حبك
ومن الشعراء الذين حنوا الى مكة عمرو بن الحارث بن عمرو بن مضاف في القصيدة التي أولها :

كان لم يكن بين الحجون الى الصفا أنيس ولم يمر بمكة سمر
وهناك شعر فيها لبلال الحبشي ، وابن مكنوم ، ويروى أن أمية بن أبي عائذ حين سمع منه عبدالعزيز بن مروان قوله :

مضى واكب من أهل مصر وأمله بمكة من مصر المعيشة راجع
قال له : انطقت والله اهلك ، فقال : نعم والله أيا الأمير .

- معجم البلدان ٥/ ١٨٣ ، ١٨٦ ، الأغاني ٢٣/ ١٦٥ -

(٢٤) جاء في الأغاني ٨/ ٢٧٢ ، ٢٧٣ أن حبة سعيد بن عبد الرحمن كانت تشبه عن حب الحجاز فقال ردا عليها :

لا ترجمن لي / الحجاز فأنه بلد به عيش الكريم ملم
وهلمّ جاورنا فقلت لها : المصري عيش بطيئة وبع خيرك أنعم
أيفارق الوطن الحبيب لنزل ناء ، ويثري بالحديث الأقدم
ان الحسام الى الحجاز يبعج لي طربا تركه اذا يترنم

فكرة الوطن في الشعر الجاهلي كانت قائمة أساسا على التشكيك ، ونظرة الى دواوين الشعر القدامى تؤكد هذا (٢٥) . .
وعلى كل فاذا كانت نجد - ثم الحجاز - تمثل عصبية ، وفردوسا مفقودا « بل ومستحيلا » عند الشعراء ، فان الملاحظ
على شعراء المتصوفة أنهم حتى وان ذكروا نجدا والحجاز ، الا أنهم بصفة عامة كانوا يبطلون الزمان والمكان ، ذلك لأن
ما كان يهمهم في المقام الأول هو خلق حالة من حالات الوجد ، ليتمكن « التواجد » عليها !

- ٦ -

وابتداء فقد كان من الطبيعي أن نجيب الحضارة على السؤال الذهبي الذي يقول : لماذا يجب الانسان
وطنه ؟ (٢٦) ، وكان من الطبيعي أن يوجد صراع البادية والمدينة ، ولقد كانت المرأة شديدة الحنين الى البادية (٢٧) ،

(٢٥) تأمل مثلا مطالع المملكات ، وتأمل قول الحارث بن حلزة في المفضليات :									
لسن	الديار	مليون	بالحبس	آياتها	كسهارق	الفرس ؟			
ونجد طفيل الفتوي لي ديوانه يقول :									
لسن	طلل	بلي	عجم	قديم	يلوح كأن	بالب	وشوم ؟		
ولي المفضليات نجد بشامة بن الغدير يقول :									
لسن	الديار	مليون	بالجزع	بالثوم	بين	بحار	للسرع ؟		
ويقول حوف بن الأحوص الطلابي :									
هملت	الجياض	للم	بشار	لحوض	من	نصائبه	أزاه		
للألم	الحنين	رسم	دار	وما	أبلى	من	الحطب	الصلاء	
ويقول الأخنيس بن شهاب التفليي :									
لاينة	مخطان	بن	حوف	منازل	كما	رقت	المنوان	في	الرقى كتب
ويقول المرقش الأكبر :									
أمن	آل	اسماء	الطلول	الذوارس	تخطط	فيها	الطير	قفر	صايرى
ويقول أيضا :									
هل	تمرف	الدار	عفا	رسمها	الأ	الأكالي	ومبى	الحميم ؟	
كما يقول المرقش الأصغر :									
أمن	رسم	دار	ماء	عينيك	تسلح	هذا	من	مقام	اهله وتروخوا ؟
ثم ان للبهه بالأطلال دلالة واضحة على ما نحن فيه .									

ثم ان للبدن بالأطلال دلالة واضحة على ما نحن فيه .

(٢٦) يلاحظ أن المعاجم المعتمدة تحتنا من أن الوطن هو مريض الأهل والدم ، ثم اتسع لفصل الانسان حين أقام في مكان ، وابتداء فهم لم يربطوا بين الانسان ومكان ولادته
ذلك لأن المكان غير مستقر في الصحراء ، والوطن على رأي ابن سيده في المخصص ١١٩ / ٤ حيث ألفت من بلد أو دار . ومعنى هذا أن الانسان هو الذي يختار وطنه ، وحين جاء
الاسلام جعل كل مكان يقف فيه الانسان موطناً ، ومنه جاء مصطلح « مواطن مكة » في أول الأمر ، بل يمكن القول بأن الاسلام خلخل فكرة الوطن والتعصب لها ، حين جعل
من نفسه وطناً حقيقياً للمسلم ، ولي الوقت نفسه ساعد على خلق تلك الحالة التي يمكن أن يطلق عليها هذا المصطلح (Homosickness) ونعم حديث كآبة لعنة وبنية
بسبب الغياب عن الوطن والحنين إليه ، وبخاصة حين تعرضوا لعدد من الأمراض بسبب 'اختلاف البيئة - ومرض المكين في المدينة مشهور - وبسبب المعجز عن عملية التلاؤم في
أول الأمر - انظر الحنين الى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي . ومحمد إبراهيم الحو . دار النهضة مصر ص ٨ وما بعدها - وبصفة عامة فالأمر عندهم كان يحكمها
« بالاعتدال » في ضوء مقولة مروج الذهب للمسعودي ٦١ / ٢ ، ٦٣ : وكل بلد يزول عنه الاعتدال انتسب أهله الى سوء الحال .

أما الشعراء فقد اجابوا على السؤال الذهبي بأكثر من طريقة ، فاعتدوا يذكر أن حنينه الى أرض الشربة يرجع الى رائحة التراب الذي يشبه رائحة المنبر ، والثابتة يذكر أن به
ذكراته وملاجه ، ويؤكد على أن رملده ككحل العين ، وشبيب بن البرصاء يراه منابت لشجر بعينه ، وابن الرومي يقول انه يحب له الشبية والصبا ، وقد رآه أبو فراس - من
الأمر - أمه المحزونة ، وقال ابن المنجم ان الشباب حلّ به قائمة ، وجعفر بن حلي يمتنى به شربة ماء من يتر بعينها ، وأبو الحسن علي بن محمد الساعدي يذكر به ملها من
ملاجه ، وابن حنبل لا ينسى فيه روضا رهاه بالأصائل ، وهناك من أحبه لأن به سلمي « وان كانت يراوده الجنوب ا » ، وهناك من رآه نقطة :

ألا فسلمى يا نخلة بين لاس وبين الصليب لا يحاورك النخل

وهناك من مزج بين الحبيب والوطن كابن حمد يس :

رفأ أحسن الى هواه كآته وطن ولدت بأرضه ونسبت



وما أكثر الذين ذكروا ملاجهم به كعبد بن وهب ، وابن الحنكل ، وحطرمي بن عامر ، ولبي الغول الطهوي .

ولكن في الوقت نفسه كان يوجد تيار يتفهم الواقع الجديد ، لأنهم بعد فترة واءموا بين ما يسمى « العشيرة والبلدية » ، وتحمسوا لمواطنهم الجديدة ، فربيعة البصرة كانت تقابل ربيعة الكوفة ، وتميم الكوفة تقابل تميم البصرة ، وبكر الكوفة تقابل بكر البصرة ، بل لقد غلبوا المدن على الدولة فقالوا : العراقيين والمصريين ، وكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ، وابن عنين ، ونصر الهيثي ، والأديب القيسراني ، وكلنا يذكر ما قاله ابن الساعاتي في دمشق ، وابن زمرك في غرناطة ، وابن الخياط في مصر ، وعلى حد ما هو مقال في الخواضر كالْبصرة ، والكوفة ، وخراسان ، والفسطاط ، ومدن الأندلس بصفة خاصة لاحاطة الأعداء بها (٢٨) ، ولقد وجد من يربطهم بالحاضرة من وقت بعيد على حد ما نعرف من النابغة الجعدي ، الذي دخل على عثمان بن عفان قائلاً : أستودعك الله يا أمير المؤمنين ، قال : وأين تريد يا أبا ليلى ؟ قال : ألحق بأبلي فأشرب من ألبانها فاني منكر نفسي ، فقال : أتعربا بعد الهجرة أبا ليلى ، أما علمت أن ذلك مكروه ، قال : ما علمت (٢٩) . . وفي الوقت نفسه كان هناك تيار آخر يدعو إلى التحذر وعدم مفارقة الوطن على حد ما نعرف من عبدالله بن جعفر بن أبي طالب الذي قال لمعلم أولاده : لا تروهم قصيدة عروة بن الورد التي يقول فيها :

دعيني للغنى أسعى فاني رأيت الناس شرهم الفقير

ويقول : أن هذا يدعوهم إلى الغربة عن أوطانهم (٣٠) . . المهم أنه وجد من يغير العصبية شيئا فشيئا من البادية إلى المدينة ، ووجد من يدعو إلى عدم فراق الوطن ، ولكن التيار الأول كان جارفا ، على أن هذا لم يمنع الشعراء من الحنين إلى الأماكن التي تركوها ، سواء أكانت حقيقة أو رمزا ، وبخاصة حين كانت تنزل الفواجع ببعض المدن على نحو ما نعرف من ظاهرة رثاء المدن في القديم ، أو في تذكرها كما نعرف حديثا من الشعر المهجري ، أو في التحسر عليها كما هو مشاهد في الشعر الفلسطيني !

- ٧ -

على أن ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين إلى الوطن تندلع أكثر ما تندلع حين يقع الشاعر في قبضة الموت أو الأسر ، أو السجن ، وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته التي يقول فيها :

أب	الله	الآ	أن	أكون	غريبة
بشرب	لا	أما	لست	ولا	أبدا
وأبنت ميمون زوج معاوية مشهورة والتي أولها :					
لبيت	تخلق	الأرواح	فيه	أحب	إلى
ومثل هذه النعمة اسمعها من ليل العفيلة صاحبة البراق .					
(٢٨) انظر لجر الاسلام لأحمد أمين ٢٢٣/١ وتامل قول د . يوسف خليف في حياة الشعر في الكوفة ص ٣٧ « وكأنما يأبى العرب إلا أن تخضع حياتهم - سواء أكانت في هجرة القبيلة أم في ظلال المدينة - للون من العصبية التي لم يكونوا يصورون حياتهم إلا على أساس منها » .					
(٢٩) الأغاني ١٠/٥ والملاحظ أن النابغة الجعدي ما كان يقصد غير الحرية في المدينة والحرية في البادية .					
(٣٠) الأغاني ٣/٧٥ .					

ولا أبلغ بني حجر بن عمرو وأبلغ ذلك الحي الحريدا
بأنى قد بقيت بقاء نفس ولم أخلق سلافا أو حديدا
فلو أنى هلكت بدار نومي لقلت الموت حق لا خلودا
ولكني هلكت بأرض قوم بعيد عن دياركم بعيدا

وقد قدم لنا عبد يغوث بن وقاص الحارثي درة حقيقية في هذا المجال حين سبق في الامر ليقتل بعيدا عن وطنه^(٣١) ، وسرعان ما تبعها درة أخرى للشاعر الاسلامي مالك بن الربيع الذي كان في جيش سعيد بن عثمان بن عفان في خراسان ، وحين أحيط بالموت بعيدا عن الوطن راح يحن الى الوطن ، ويذكر لنا العديد من الطقوس الجنائزية في الوطن^(٣٢) ، ثم هناك نص رائع حن فيه السهمري بن بشر العكلي الى وطنه^(٣٣) ، وهناك شعر حن فيه ابن مفرغ

(٣١) جاء في شرح اختيارات المفضل للبريزي . تحقيق د . فخر الدين قباو ص ٢٧٦/٢ :

ألا لا تلوماني ، كفى اليوم ما بها فما لكما لي اليوم خير ، ولا لها
ألم تعلم أن اللامة نفسها قليل ، وما لومي أحي من شملها ؟
لها راكبا أما مرضت لجلن نلاني من نجران ألا تلتاها
جزى الله نومي بالطلاب سلامة صريخهم ، والأعرجين الموالها
أبا كرب ، والأيمن كليها وتيسا بأهل حضرموت ، البعلها
ولو شئت نجيتي من الخيل هذا ترى خلفها الحر الجهاد ، نوالها
ولكنني . أحي نمار أبيكم وكلان الرماح ينطقن المحلها
أقول . وقد ضلوا لاني بنمة : أمشر نيم ، أطلقوا من لئها
أمشر نيم قد ملكتم فلججروا فان إحكم لم يكن من بوالها
فان تفتلوني تفتلوني سيدا وان تطلقوني تحربوني ما لها
أحبا عباد الله ، أن لست سامعا تشهد الرعاة ، للمزيين المشلها
وتطعمك مني شينة عيشة كان لم ترى قبلي أميرا بمالها
وظل نساء الحي حولي ركذا براودن مني ما تريد نالها
وقد علمت عروسي ملكة ، أني أنا الليث ، معدوا علي ، وهالها
وقد كنت نهار الجزور ومعمل الـ حطتي ، وأضي حيث لحي مالحها
وانحر للشراب الكرام عطفي وأصدح بين القينتين وهالها
وكنيت اذا مللها فسميتها القري لبيها بنصره القناه بنالها
ومأبىة سوم الجراد ، وزعتها بكفتي وقد ألقوا الى الموالها
كأن لم أركب جوافا ، ولم أتل لحي : كرتي نلتي عن رجالها
ولم أسأ الزق الروي ، ولم أتل لايسار صلق : أعظموا غره نارها
وتعلم قول أهراب لاجته :

أقول لبواي والسجين مطلق وقد لاح برق ما الذي ترياني
فقالا ترى برقنا يلوح وما الذي يشوقك من برق يلوح يمان
فقلت : اتعنا لي الباب انظر مائة لملي أرى البرق الذي ترياني

(٣٢) هي تلك القصيدة التي يقول فيها :

ألا ليت شمري هل أبيتن ليلة بجانب النفا أزعج القلاص التواجيا
فلئت النفا لم يقطع الركب عروبه ولبت النفا مللي الركاب لياليا
لقد كان في أهل النفا لونا النفا مزار... ولكن النفا ليس طانيا
تذكرت من يبكى علي فلم أجد سوى السيف والرماح فرددني باكيا
ولكن بالطراف السمينه نورة عزيز عليهن المشبه ماها

وهو في سجنه بسجستان الى الوطن ، ومثل هذا فعله الشاعر المسمى نصيب الأصغر^(٣٤) ، وقد أكثر شعراء كثيرون في هذا الجانب نذكر منهم الشاعر ابن قطيفة ، الذي نفاه ابن الزبير فتذكر غربته وحن حيننا شديدا في قصيدته التي أولها :

أقرمني السلام ان جئت قومي وقليل لهم لدي السلام^(٣٥)

وتذكر أرض الحبيبة عند شعراء الغزل من الوفرة بمكان ، وقضية النفي في الاطار الاسلامي قد كثرت ابتداء من عهد عمر بن الخطاب الذي ضرب وسجن وعزل وحد ونفى وكان في مقدمة الشعراء الذين نفوا الى حضوضي أبو عجن الشقي^(٣٦) ، وقد كان هذا العنف وراء توظيف الرمز والكناية توظيفا جديدا على حد ما فعل حميد بن ثور حين تغزل في

أقول لأصحابي : ارفعوني لأنني
لما صاحبي رحلي لما الموت فأنزلا
يقولون : لا تبعدا وهم يذلوني
لما صاحبي ، اما عرضت فبذلني
وعطل قلوبني في الركاب ، فأنها
بمعد ، غريب الدار ، ناي بقفرة
أقلب طرفي حول رحلي فلا أرى
وبالرميل منا نسوة لو فهدلني
وما كان عهد الرمل عندي وأمله
فمن أمي ، وابنتاهما ، وعالي
يقر بمعي أن سهيل بدالها
برابية .. اني مقيم لبثها
وأين مكان البعد الأ مكانها
بني مازن والريب .. الأ تلاكها
سفلن أكبادا ، وبكي بواكها
يد الدهر معروفنا بأن لا تدالها
به من عيون المؤلسات مراعيها
بكين ، وفتن العبيب المداويها
فسيها ، ولا ودعت بالرميل قالها
وباكبة أخرى بهيج البواكها

انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق محمود شاكر ١/٣٥٢ ، وانظر تحليل د . سعد ميسر هذه القصيدة في العدد ١٣ من مجلة الشعر و تكرار الرمل هنا لديه يرمز لتعلقه بوطنه ، ومثل هذا تكراره لكلمة الفضا ، فكلاهما رمز للوطن ، والشاعر يرى أن الوطن رمز للحياة ، أو هو الحياة ، لأنه رمز للتداني والاجتماع والوصل واللقاء ، أما الغربة فهي رمز للموت والكآبة والفناء ، وهذا يذكرنا بما قيل من أبي علي الغالي ، بأنه حين أحسن بالموت في الغربة ، أوصى أن يكتب على قبره هذين البيتين :

صلوا لحد لبري بالطريق وودعوا لليس لمن وارى الشراب حبيب
ولا تذلوني بالشعراء فربما بكى إن رأى قبر الطريب فريب

(٣٣) أول القصيدة :

ألا حيي ليلى اذا ألم لهاها وكان مع العوم الأصادي كلامها
انظر دراسة في نص شعر أموي . د . عبد بنوي . العدد ١٣ من مجلة كلية الآداب والتربية بالكويت .

(٣٤) جاء في شعر بن مفرغ الحميري . جمع وقلنهم د . داود سلوم ص ١٢٤

دار سلمى بالحب ذي الأطلال
أين مني السلام من بعد ناي
أين مني نجائي وحياتي
أين - لا أين - جثي وسلاحي
هلم الدهر عرفنا فتداعى
أم قضينا حاجتنا قال المو
وتأمل الشعراء السود وعصائهم الشعرية . د . عبد بنوي ص ١٥٦ .

(٣٥) الأغاني ١/٣٩ .

(٣٦) الأغاني ٢١/١٣٨ وهو القائل :

اذا مت فذلني ال أصل كرمه نروي عظمي بعد موتي عرونها
ولا تذلني في الفلاة فاني أحلف اذا ما مت ألا أذلها
وقد ضرب عمر أبا شجرة وسجن الخطية ، وعزل النعمان بن عدي ، وحد أبا عجن وتلاه ، وقد حبس عثمان بن الحارث البرجمي ، وحد علي شاعره

النجاشي .

شجرة وكان يقصد امرأة ، ولعل هذا كان وراء ما سمي « بأدب الحمام » الذي ظهر فجأة في العصر الأموي ، وبخاصة عند شعراء المدن ، ذلك لأن الحديث عن القطا كان هو الغالب على الشعر من قبل (٣٧) .

- ٨ -

فاذا جئنا الى العصر الحديث وجدنا كثرة كثرة من الشعراء الذين حنوا الى وطنهم تحت وطأة ظاهرة « النفي السياسي » بصفة خاصة ، وذلك حين أجبر كثير من الشعراء على ترك الوطن على نحو ما نعرف من رفاة بدوي رافع الطهطاوي الذي نفي الى السودان (٣٨) ، وعلى حد ما نعرف من هذه اللوعة الجزلة التي تقابلنا عند محمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه الى سيلان (٣٩) ، ومثل هذا نجده عند أحمد شوقي على حد ما نعرف مثلاً من سينيته التي قال فيها :

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني اليه في الخلد نفسي
وعلى حد ما نعرف من أندلسياته ، وهو القائل :

ياساكفي مصر انا لا نزال على عهد الوفاء وان غبنا مقيمينا

(٣٧) تأمل قول حمد بن ثور في ديوانه بتحقيق الميمي :

وما حاج هذا الشوق إلا بمادة دمت ساق حرة ترحمة وترما
مطوقة طوقا وليس بحلية ولا ضرب صواع بكلمة درما
ولأبي فراس أكثر من وقلة ، ونحن لا ننسى ما قاله العباس بن الأحنف في حالة احتضاره - كما جاء في النجوم الزاهرة ١٢٨/٢ ، ١٢٩ - .

ولقد زاد الشقاء شجى حائر يبكي على فتنه
شك ما شكه فبكى كلنا يبكي على سكنه

وما فعله الحسن بن عبد الله المعروف بالبندنجي الذي رأى حملة تتوح باب الطاق ببغداد ، فابتاعها بخمسمائة درهم ، وأطلقها وقال قصيدته المشهورة التي أوطأ :

ناحت مطوقة بباب الطاق فجرت سوابق دمعي للشهراق

(٣٨) تأمل قوله « من طبع الأحرار أحرار الحنين الى الأوطان ، وموطن الإنسان على الدوام محبوب » ومشوه مكثف له مرصوب « وقوله » فلا زلت أتشوق الى وطني الحميمي ، وأتسوق وأتطلع الى أخباره الحارة وأتعرف ، ولا أساوي بطهطا الخصية سواها في القيام بالحقوق واكرام منواها ، وقوله « حب الأوطان على عظم الحب وكرم الأدب أبهى عنوانا . . لا سيما اذا كان الموطن منبت المزم والسعادة . . وهو يطلق على مصر « سلطنة المدن وربة بلاد الدنيا » - انظر مقدمة وطنية مصر . بولاق ١٢٨٣ هـ ، الأعمال الكاملة لرفاة . د . حمد حمادة ٢٥٦/١ ، تخلص الأبريز ٢٠٢ وقد قال وهو في باريس :

زمن عليّ به مصر قديتها حق وثيق حائل الشكران
لو شابت صيناي فاطن نيلها لم توف بمصر شفاك أحزاني
ولئن حلفت بأن مصر لجنة وقطوفها للفاترين دواني
والنيل كثرها الشهي شرايه لأبر كل لبر في اماني

(٣٩) على نحو ما نعرف مثلاً من قصائده التي أوطأ :

مق ترد اليهم الخواص مهلا تبلى به الأكباد وهي عطاش
(و) لبيك يا داعي الأشواق من داعي أسممت قلبي وان أعطت أسماحي
(و) هل من طبيب لداء الحب أوراقي؟ يشفي عيلا أنا حزن وأبراق
(و) أسلة سيف ، أم حقيقة بارق أضاعت لنا ومنا سملوة بارق
(و) أين أياهم لذي وفياي أتراما تمود بمد اللهب
(و) لكل دمع جري من مقله سبب وكيف يملك مع المعين مكتسب

ديوان البارودي - ضبط على الجارم وحمد شفيق معروف - ج ٢ ص ١٤٥ ، ٢٢٥ ، ٢٨٣ ، وانظر ما جاء في الجزء الأول ص ٤١ ، ٤٧ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٤ وقد تنبه الدكتور محمد حين هيكلي في المقدمة لهذه الظاهرة فقال : وكانت ربة الشعر نعم العزاء ، مدت اليه لثارتها ، وألمته أبلغ آياتها يومها عليها ليصعد في أنغامها كربة نفسه ، وهم قلبه ، يراجع الحنين الى الوطن فيشكو النوى ويصور الوطن لروح صورة في أبرع عبارة ، ويثور على الحنين الى الوطن ليلعن مصر ويجو ناسها .

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم شيئا نبيل به أحشاء صاديننا
كل المناهل بعد النيل آمنة ما أبعد النيل الا عن أمانينا^(٤٠)

وقريب من هذا نجده عند خليل مطران ، وولي الدين يكن ، وتأمل قول عبدالمحسن الكاظمي :

تشد الرحل من بلد لأخرى وما لمناك من بلد نصيب
وفي مصر أراك وأنت لاه وقلبك في العراق جوى يلدوب
وأصبو للحمى بجميع قلبي كذا فليصب للوطن الغريب !

ونحن لا ننسى حنين المهجرين المشتعل الى أوطانهم في عالمهم الغريب ، وحنين السودانيين البائس حين يرو أنفسهم معزولين في عدد من بلدان العالم ، أما الشعر الفلسطيني ، فهو يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحلم بالوطن المفقود ، ومحاولة لإثبات ملكية أشياء كثيرة حتى لا تضيع في غمار الزمن ، واكتفاء برؤية أي شيء يهيء من الوطن ، ومن أبدع في هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر :

لكان في عينيك بعض الملح من وطني
لوقشة مما يرف ببيدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لوقشة بيد ، ومزقة سوسن بيد !

.. ولعل أحدا في الشعر المعاصر لم يحترق بالغربة كما احترق الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فله دواوين كاملة في هذا مثل (أشعار في النفي) ، وهو يذكر أشياء كثيرة في الوطن ، ويركز بصفة خاصة على والده ، وزوجه ، وشوارع بغداد ، وولديه علي وسعيد ، وقبرة ، وليلة مقمرة ، والنخيل ، وبغداد ، وحين يكاد ينفجر قلبه ، يصرخ قائلاً « أعدني الى وطني » :

إلهي . . . أعدني الى وطني عندليب
على جنح غيمه
على ضوء نجمه
.. أعدني لله
ترف على صدر نبع وتله
.. إلهي أعدني الى وطني عندليب

كما أنه كانت لغربة بدر شاكر السياب مرارة خاصة ، ذلك لأنها تتصل بعجز الانسان أمام القوى القاهرة ، وأمام

(٤٠) الموقبات ٢/ ٢٤٤ ، ١٠٤ وانظر قصيدته التي عنوانها أعت أمانة ص ١٠٣ .

توديع الانسان لأجزاء تموت تباعا في جسمه ونفسه ، ومن هنا لا يملك الا النواح المدمر ، والأمل اليائس^(٤١) ، وغربة أحمد عبد المعطي حجازي من باريس تبدو معشوقة ، ذلك لأنه يصمم على أن يعيشها حتى لو هلك « تحت الرذاذ

(٤١) هو يبدأ رحلة الغربة بالكتابة من روما ، ذكرا أنه يكي على وطنه من غربته ويميش على ذكره ، ووراء القصيدة وهي اجتماعي بفقر الانسان وموانه في الوطن ، وضبط العالم الغربي عليه ، وقد كتبها عام ١٩٦١ ومختصها بقوله : سألحس عبيدك في قلبي ، يتألم ويقرع كالجرس . ثم نراه غريبا في ثلاث مدن هي لندن وباريس والكويت ، وهو يصرخ صراخا عاليا في لندن لأنه عرف حقيقة مرضه ، ومن ثم نراه في عام ١٩٦٣ يكتب الملهد من القصائد في محنته في الغربة ولقد كانت حينئذ - وقلبه - على زوجته وأولاده وأمه الميتة ولربته بصفة خاصة والوطن بصفة عامة ، وحين « يوصي » نراه يقول :

ان مت يا وطني فليكن في مقابر الكتيبة
أقصي منامي ، وان سلمت فان كوخا في الحقل
هو ما أريد من الحياة ، فلي صبحاراك الرحبة
أرياض لندن والدروب ولا أصابتك المصيبة

وحين لا يتق في العودة يقول :

ان يكتب الله لي العود الى العراق
فسوف ألتئم الثرى ، أهائى النجر
أصبح بليسر
يا أرج الجنة ، يا اخوة ، يا وفاق ،
الحسن البصري جنب أرض واق وفاق
فما رأى لحسن عيشا منه في العراق ،
وأذكر العراق : ليت القمر الحبيب
من أفق العراق يرغمي على : آه يا قمر
أما لثمت وجه هيلان ؟ أنا الغريب
يكنه لو لثمت هيلان ان انتثر
منك ضياء عبر شباك الأب الكتيب
ومن من الشعر والشعر
.. ما أطول الليل ، وأقوى مدينة السهر
ومدينة النوم بلا قمر من ٢٩٩

ولقد كان يتابع السياسة في وطنه ، وهلل لمصرع هيدالكريم قاسم من ٣٠٩ وحينه من باريس لوطنه حين هاجر ، ذلك لأنه من جانب آخر كان انسانا هابرا ، ولقد كان اهتمامه أساسا بزيارة تركت له زهورا في زهرة ، وكلمة « الى اللقاء » كما في قصيدة ليلة في باريس من ٦٢١ ، ولي قصائده التي كتبها من الكويت كان قد أدرك أنه لا أمل في نجاة من المرض ، ومن هنا صرخ :

واحرته .. فلن أعود الى العراق من ٣٣٣

وطلب الموت من ٧٠٦

أليس يكفي أيها الاله
أن الفناء غاية الحياة
.. هات الرقى ، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبره
رصاصه الرحمة يا اله

الدفء» (٤٢) ، وحين يصادف جرحى الحرب في باريس يذكرهم بأن المدن الأجنبية فاتنة ، وبأن الغرباء فيها في حاجة الى أقدامهم وأذرعهم ، وبالرغم من حزنه عليهم الا أنه سيبقى على الرغم من أنه « سيدخل في الليل لحده » ثم ان الأشياء المصرية قد بدأت في الشحوب كما في قصيدة سفر . وفي الحقيقة نراه يفقد ماضيه ، ويعاني من أجل التعود على القناع البديل :

دائما سنظل نتأرجح بين الزمانين
لن نستطيع استعادة وجه أبيك
ولن نتعود هذا القناع البديل
وقد يلجأ الشاعر الى حلم اليقظة لمحمد الفيتوري في ديوانه البطل والثورة والمشفقة :
أحلم أنني لقيته
وأنا تعانقنا معا
وأني غفوت في قصر النعاس الخشن
هنيهة على ذراع وطني
وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود ، على نحو ما فعل محمد أبو دومة في بودابست :
- اني أتحول كل مساء
- تتحول ؟
- أتحول ورقة بردي
أغمس شوقي في نهر الأسفار
وأكتب فوق ضلوعي لأميرة سرى
أنقش أياما وحكايات
أنسج من نبض اللهفة مظلوما ، وأخيم نفسي فيه
- وماذا بعد ؟
- أستعطف عزم الريح لترفعها لحبيبي ا

(٤٢) كانت ملكة الليل . أحمد عبدالمعطي حجازي ، وتلعل قوله :

أنت فاتنة
ولنا هرم
تلعل في صفحة الشون وجهي
ميتسا فلما
.. أنت فاتنة
تبحثين من الحب ، لكنني
أعطي أورا ضالما
كان لابد أن نلتقي لي سببي
إنه
لمعتك مشق الجنون ،
وكنا رحلنا معا ا

.. ولعل المتنبي كان أروع من قهر الغربة في الشعر العربي ، على نحو ما نعرف مثلاً من حنينه الى دمشق حين رأى نفسه في جنة من جنات الدنيا بأرض فارس ، فمع أنه كان مسحوراً بجمال الطبيعة ، ورسم لها أكثر من لوحة خالدة ، الا أنه سرعان ما ذكر على وجه الخصوص « دمشق » .

مغان الشعب طيبا في المغاني	بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفقى العربي فيها	عريب الوجه واليد واللسان
.. ولو كانت دمشق ثنى عني	لبيق الشرد صيني الجفان
يقول بشعب بوان حصاني	: أعن هذا يسار الى الطعان ؟

وفي الشعر الديني نجد هجرة الى الأماكن المقدسة ، ومحاولة للعيش في هذا الزمان الروحي ، فاذا دخلنا عالم الصوفية وجدنا تعطيلاً للزمان والمكان ، ووجدنا من يقول للبسطامي : انه يمشي على الماء والهواء ، ويأتي مكة طائراً ، فيشطح في الرد عليه : المؤمن أكبر على الله من الغراب ، فالغراب يفعل هذا ، كما يقول : المؤمن الجيد تحيئه مكة ، وتطوف حوله ، وترجع ، ولا يشعر به أحد كأنه أخذ ، ودواوينهم مليئة بمثل هذا الشطح على نحو ما نعرف بصفة خاصة من أعمال السهروردي والحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض .

- ٩ -

واذا كنا نجد في الشعر نوعاً من الغربة البسيطة داخل الوطن ، على نحو ما نعرف من شعر المفارقة القديم حيث كان الشاعر يتنقل من نجع الى نجع ومن البادية الى المدينة ، فان الأجيال الحديثة عرفت هذا حين تركت القرية الى المدينة ، نرى هذا في الحديث عن « جيكور » للشاعر السياب حين كتب في البصرة وفي بغداد ، ونرى هذا في تذكرات صلاح عبدالصبور لقريته في الشرقية ، كما نراه بصورة أوضح وأعمق عند محمد عبدالمعطي الممشري حين قدم ترجمة ذاتية للريف الذي خرج منه ، وعند أحمد عبدالمعطي حجازي الذي كان يتصور نفسه دائماً يعود الى الصرية ، والذي كان لا يكف عن ذكر خضرتها وبساطتها ، ويقيم مقارنة بين ناسها وناس المدينة :

- يام هم من أين الطريق ؟

أين طريق السيدة ؟

- أيمن قليلاً ، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر اليّ

وسرت يا ليل المدينة

أجر ساقى المجهده ، للسيدة

بلا نقود جائع حتى العياء

وما أكثر هذا عند شعراء السودان ، وقد نجد الإحساس بالغربة الآن عند العرب المغتربين في العالم العربي ، ولكن الظاهرة العامة ان الإحساس بالغربة هذا سرعان ما يتضاءل ، ويضيع ، وبخاصة عند الشعراء المحسوسين على القومية العربية ، فهم يرون أن العالم العربي قرية واحدة ، وأنهم جزء من هذا العالم الذي يتقلون اليه .

- ١٠ -

إذا كان هذا الحنين غارقاً في الألم لبعده الشاعر عن وطنه ، فإن هناك جانباً من الشعر يقال على البعد ولكنه مليء بالمرح والسعادة على حد ما نعرف من أعمال علي محمود طه ، وكلنا يعرف « أغنية الجنودول » في « كرنفال فينسيا »

قال : من أين ؟ وأصغني ورنّا قلت من مصر غريب ههنا
قال : ان كنت غريباً فأنا لم تكن فينيسيا لي موطننا
قلت - والنشوة تسري في لساني - هاجت الذكرى فاين الهرمان
أين وادي السحر صدادح المغان أين ماء النيل ؟ أين الضفتان

آه لو كنت معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم اثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كليوبتره .

ومثل هذه النغمة نجدها عند صالح جودت حين راح يفخر على فتاة أجنبية بأنه من بلاد عريقة ثم انطلق يصف بلاده ، وعند نزار قباني في عاوراته لأسبانية في قصر الحمراء ، وعند عمر ابوريشة في تطوافه بكثير من مدن العالم ، الى حد عشق الغربة ، على نحو قوله في قصيدة الغربة :

يا غربي لا تطلقني أسري لم يبق لي في العمر ما يغري

وعند هلال ناجي حين ساح في بعض المدن الأدبية كما في ديوانه « ساق على الدانوب » ولقد عمق نزار قباني هذه الظاهرة ولونها وموسيقها بأكثر مما يطبق الشعر ، وبخاصة في ديوانه الأخير^(٤٣) الذي اهتم فيه بعربيات عصريات في الخارج ، على نحو ما نعرف من قصيدته فاطمة في الريف البريطاني التي نراها توصيه بأن يمسك يدها كي لا يضيع ونراه محتفظاً بخصائصه العربية :

لندن تمطرني ثلجا ، وأبقى باشتهائي بدويا
لندن تمنحني كل الثقافات ، وأبقى بجنوني عربيا
.. لم ير الريف البريطاني من قبلك
عينين تقولان كلاما عربيا !

وهو - في نشوته بفاطمة - لا يغفل عن واقع العالم العربي ، على نحو قوله في « مع فاطمة في قطار الجنون » :
انني أعرف معنى أن يكون المرء في حالة عشق خلف أسوار الزمان العربي
وأنا أعرف معنى أن يبوح المرء ..
أويهمس .. أو ينطق .. في هذا الزمان العربي

(٤٣) الحب لا يلف على الضوء الأحمر .

وأنا أعرف معنى أن تكون امرأتى ..

رغم ارهاب الزمان العربي !

فأنا تطلبني الشرطة للتحقيق في ألوان عينيك ..

وفيا تحت قمصاني

المهم أنه يعطي حبيبته فاطمة ملامح وخصائص عربية حتى لتبدو صورة للوطن ، فكحلها حجازي ، وهي تنكسر كفتافيت الياقوت ، ويتصالح في عينيها الضوء والعتمة ، ولها شعر عجري ، وشفتان ممتلئتان كحبيتي فاكهة ، وعينان تنقطان العسل الأسود ، وشفة سفلى تنقط الشعر ، وحلق طويل برن كناقوس كنيسة ، ثم انها عصفورة قادمة من المياه الدافئة ، وسمكة تتكلم العربية ، وتهجى كلمات الحب باللغة الفرنسية .

- ١١ -

من الملاحظ أن التراث العربي كان تشخيصه سلبيا حين تكلم عن الغربة ، وعن وحدة الانسان في هذه الغربة ، فنحن لا ننسى قول ابن قتيبة في تأويل شكل القرآن (.. من انفرد ففكر ، وتوهم ، واستوحش ، وتحيل ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع ، ولا قول الجاحظ (٤٤) . . واذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورته الكبيرة ، وارتاب ، وتفرق ذهنه ، وانتقصت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع (٤٥)

والملاحظة العامة أن هذا الخوف اذا كان قد عرف طريقه الى الانسان العربي القديم الذي كتب عليه الترحل والهجرة بل وأصبح يؤرخ بالهجرة ، باعتبارها أهم حدث اسلامي ، فان هذا الخوف قد تعمق بعد ذلك حين أخذ له أبعادا أكبر من مجرد الخروج الحسي من الوطن ، ذلك حين كان يحس البعض أن الوطن قد استلب منه حتى ولو كان يعيش داخله ، وان كنا نلاحظ أن هناك أصواتا قليلة مخالفة لهذا الخط الرئيسي كانت تدعو الى عدم التجزؤ ، والى الحركة على خطوط الطول والعرض بالعالم (٤٥)

.. وعلى كل فاذا أردنا التعرف على ظاهرة الغربة والحنين الى الوطن في ضوء ما يراه المحدثون نجد اختلافا بين النظرتين ، فهناك من يقول : ان الحنين الى الوطن يتولد أساسا من خلل في الخيال عند الانسان ، وهو يتج عاده من اتجاه العصارة العصبية في اتجاه واحد بعينه في المخ ، ومن ثم لا تتولد من جراء ذلك إلا فكرة واحدة بعينها ، وهي الرغبة في العودة الى الوطن ، والحنين الدائم للعودة ، وفي ضوء هذا يراه البعض « مرضا ريفيا » يتمكن من الانسان حتى يجد نفسه عائدا للعيش في ظلاله . ويتحقق هذا أروع ما يكون التحقق عند الذين أبعدهوا ظلما عن الوطن . وهناك نظرة

(٤٤) انظر مشكل تأويل القرآن ٨٧ ، والحيوان ٦/ ٢٥٠ ، وخطوط المركة والمكة لمولف الدين عبدالله بن أحمد بن محمد بن قدامة المقدسي ٥٤١ - ٦٢٠ هـ - المخطوطات المصورة بمكتبة المخطوطات بجامعة الكويت .

(٤٥) للأمام الشافعي شعر في هذا ، ومن حد قول الشاعر صرقر :

للملوك	وكاهك	في	الغلا	ودع	المسواني	للملوك
للملوك	وكاهك	في	الغلا	ودع	المسواني	للملوك

وهذا يذكرنا بقول الشاعر العراقي عبدالغني الجعيل :

دع	المعراق	وما	في	لساكنه	وارحل	وبخل	للم	القوم	تلوي
ولا	تقل	وطبي	في	ولا	سكني	ما	آفة	للمرء	الآ
ولا	تقل	وطبي	في	ولا	سكني	ما	آفة	للمرء	الآ

ومثل هذا نجده عند العراقيين عبدالغفر الأخرس وعبدالحمد الشاوي ، ونجده عند المصري عبدالحليم المصري ، واللباني ناصف الهازمي ، والفاسي حليم حموس .

تقول بأنه مرطّل محبّب للذات ، وكثير من الشعراء ، يؤجّجون هذا الجانب ليشتمل الشعر عندهم ، على أن صورة « المكان » لا تكون هي الملمح الرئيسي في عملية التذكر ، ذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر أساسا هو فيض ذكرياته عن طفولته ، وعن شبابه الذي عاشه في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حب ذهب ولكن ما زالت له بقايا داخل النفس - وعلى حدّ تعبير الشاعر نصيب الأكيبر له « عقابيل » - والملاحظة العامة أن الانسان حين يتحقق له هذا الحلم ، وحين يتمكن من العودة تطير الأخيلة ، وتنفّس الرؤى العذبة ، ويصبح محاصرا بواقع غليظ جهم ، فبعد أن كان يقول كأشجع السلمي :

ومفترب ينقضني ليله
يؤرّقه نأيه في البلا
إذا الليل ألبسه ثوبه
فنونا ومقلته تدمع
دفما يستقر به مضج
تقلب فيه فتي موجع

نراه يتألم بعد العودة كقول أبي العلاء :

يا لهف نفسي على أبي رجعت الى
إذا رأيت أمورا لا توافقي
أرض الشّام ولم أهيك ببغدادا
قلت : الأياب الى الأوطان أدّى ذا

وهناك من يذكر أن الحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباط بظاهرة التذكر ، ومن ثم فإن حاسة السمع يكون لها دور هام في هذا المجال ، فصوت المرأة مثلا يصبح أروع من ملامحها ، وعلى كل فحاسة السمع - وهي مرهفة عند الانسان العربي والصحراوي على وجه الخصوص - تهب الحساسية والشاعرية للأماكن والأشياء .

وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره علاقة حميمة توجد عند الانسان ، وتستمر بوجود الأيوين ، وبالمراحل الأولى للنمو الشخصي ، وقد يكمن عند الانسان ، ويظهر فجأة على نحو ما هو معروف من أن بعض الشعراء يحاول الاحتفاظ بمواقف طفولية بعينها ، ثم يفجرها في عدد المواقف .

ومهما يكمن من شيء ، فقد قيل عنه انه مرض ريفي ، ومرض مميت ، ومرض نفسي ، وأنه كثيرا ما يكون الحرمان الاجتماعي وراء العديد من ظواهره . ومن المعروف أن الانسان الحر هو الانسان الذي يتصرف بكامل اختياره في المكان والزمان والموقف ، وأن الغريب لا يملك هذا ، وأنه سيظل دائما على احساس « بالانفصام » عن المحيط الذي حوله^(٤٦) وفي ضوء هذا يتحقق القول بأن الغربة محنة

- ١٢ -

.. كان من الطبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة ، ذلك لأنها لم تكن حادثا عارضا ، وإنما كانت حادثا موجعا في كثير من الأحيان ، وبخاصة حين كان الشاعر يضطر الى الغربة اضطرارا . ولعلّ أول شيء بارز يقابلنا في هذا

(٤٦) راجع مجلة ديوجين . العدد السابع . مايو ١٩٦٨ من ٤٠-٥٣ ، وانظر المجاهدات الشعر العربي المعاصر . د . احسان عباس سلسلة عالم المعرفة من ١١١ ، والأدب وقلم الحيلة المعاصرة . د . محمد زكي الشافعي ٤٧ وما بعدها .

الاتجاه هو استبدال المطلع العليل عند بعضهم بقضية الحنين الى الوطن ، وقد رأينا هذا يكثر ابتداء من شعراء الفتح الإسلامية المبكرة ، على حدّ قول واحد منهم :

خليلي هل بالشام عين حزينة
تبكي على نجد لعلّي أعينها
وهل بائع نفسا بنفس أو الأسى
إليها ، فأخلاها بذلك حنينها
وأسلمنا الباكون الأحمّامة
مطوّقة قد بان عنها قرينها
تجاوبها أخرى على خيزرانة
يكاد بدنيها من الأرض لينها^(٤٧)

وقد ظهر هذا بصفة خاصة عند أبي فراس في أسره ، والصّمة بن عبدالله القشيري في بلاد فارس . ولما كان الانسان العربي يهرب من الشكوى عادة ، فإنه كان يتعامل مع من يبكي ويشكو عنه ، وقد يكون ما يتعامل معه قناعا . ويصفة عامة فقد كان الأقرب إليه هو إلقاء الهم في الغربة على الناقّة كقول الفرزدق :

وليلة بتنا دير حسان نبت
هجوذا ، وعيسا كالحسيات ضمّرا
بكت ناقتي ليلا فهاج بكاؤها
فؤادا الى أهل الوديعة أصورا
وحنت حنيننا منكرا هيجت به
على ذي هوى من شوقه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى
وناهي جمان العين أن يتحدّرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي
وان هي حنت كنت بالشوق أعذرا

وكقوله :

تمنّ بزوراء المدينة ناقتي
حنين عجول تبغي البوراثم^(٤٨)

(٤٧) شعر الفتح الإسلامية . د . نعمان القاضي ص ٢٥٧ .

(٤٨) الحسيات : القسي . الوديعة : مكان . أصور : أمل ديوانه ١/٣٤٥ ، ٢/٣٠٧ .

وكقول جرير :

تحنّ قلو صبي بعد هذه وهاجها
وميض على ذات السلاسل لامع^(٤٩)

وكقول ذو الرمة :

تحن الى السدهنا بخفان نأقني
وأين الهوى من صوتها المترنم؟^(٥٠)

وقد يكون المعادل للوطن نخلة كقول عوف بن مالك التميمي :

أيا نخلة دون العذيب بتلعة
سقيت الغواصي المدجنات من النخل

وقول آخر :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس
وبين العذيب لا يجاورك النخل
ونحن لا ننسى قول عبدالرحمن الداخل في الأندلس :
تبذت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل

فالنخلة كانت رمزا وتجسيدا ، وتذكيرا بالوطن البعيد .

وإذا كان شعر الغربة المكانية قد صاحب الانسان في بعض مواقفه ، وكان وراء الشعراء العذريين بصفة خاصة ، ووراء ما يسمى « أدب الحمام » و « أدب الغريب » ، فإن الملاحظ أنه كثر كثرة شديدة مع حركة الأحياء في الشعر العربي ، بعد أن تعمقت مفاهيمه . ذلك لأن القسمة الرئيسة في وجة الأحياء كانت العودة الى روغة الماضي ، وبخاصة الموضوعات المشتعلة فيه . ثم انه سامر في ازدهاره حتى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كانت المرحلة الرومانسية تشكل الملامح الرئيسة في هذه الفترة ، التي كانت تمثل مرحلة مخاض حادة بين الرومانسية والواقعية ، بمعنى أنه كانت هناك مرحلة هجرة من تيار الى تيار ، ومن ثم كان ذبول هذا النوع من الشعر الرومانسي في ضوء ظاهرة التكيف الاجتماعي الذي أعطى القصيدة نوعا من الصلابة ، وصرامة القلب ، وتعقيل العواطف ، وحيث أصبح الشاعر يتعامل مع الفعل أكثر من التعامل مع الانفعال ، وحيث أخذت بدور الدراما تنمو في العديد من القصائد ، وتتغلب الجوانب الموضوعية على الجوانب الذاتية ، وبعبارة واضحة كان ظهور الصراع في القصائد الجديدة .

(٤٩) ديوان ص ٢٩٠ .

(٥٠) ديوانه ص ٧٠٩ .

وقد كان يمكن القول بأن شعر الغربة والحنين لن يمثل مساحة كبيرة في الشعر الحديث ، ذلك لان دواحيه قلّت في الشعر العربي . ولكن الملاحظ انه ظهرت زهور بديلة في حديقة الشعر العربي ، تتمثل أساسا فيما يمكن أن يسمى « شعر النفي » سواء أكان النفي للشاعر طوعا أو كرها ، خاصة وأنا رأينا عددا من الشعراء مزاكين عن أوطانهم ، وعن أنفسهم ، ومن الطبيعي أنهم من خلال عملية النفي يأخذون من الينابيع التي يعتمد عليها شعر الغربة والحنين ، ولأنهم يصبحون في مواجهة أوطان مفقودة ، وطمانينة ضائعة ، ومن ثم نراهم يركّزون على التعامل مع المواقف الطفولية ، والجوانب الباسمة التي مرت ولن تعود ، ووسيلتهم الى ذلك المناجاة ، وفي الوقت نفسه نراهم متمزّقين ، ومكرويين ، ومحزونين ، ومضطربين الأحاسيس والدوافع . . ومن الطبيعي أن هذا ينعكس على الأداة ، فترى جيشانا ، وتداعيا ، ورقة مفرطة ، وانفعالات زائدة ، ومن الطبيعي كذلك أن هذا يبعد الشاعر عن الجزالة وعن التماسك ، ويجعله يركز على الموسيقى أكثر من الصورة ، ذلك أن الشاعر أصبح يتعامل مع شيء مجرد هو « غياب الوطن » ، ولأن الموسيقى لا تتعامل أساسا مع الشيء المحسوس^(٥١) ، ثم ان الموسيقى هنا - بالعديد من الايقاعات وتدرجاتها - تتفق مع حالات الارتياح ، وتفريق الذهن ، وبطء الزمن ، واهتزاز المكان ، والميل الى النجوى ، بالاضافة الى « انتقاص الاخلاط » على حدّ تعبير الجاحظ ، فاذا جئنا الى التشكيل بالصّور في هذا الشعر ، وجدنا أن الصّورة الى حد ما - على غير عادة الشعر العربي - تبتعد عن التحديد ، وإبراز المحسوس ، والوصف ، واللّون . . المهم أن الصّور هنا ليست مجرد صور جمالية لها علاقات هندسية ، ذلك لأن علاقاتها قبل أي شيء علاقات نفسية ، ثم ان وضعها الطبيعي أنها « في القصيدة » ، وليست « على » القصيدة ، ومن الطبيعي أنها تأخذ مكوناتها من شمولية الموقف ، وحتى حين يكون التعامل في المقام الأول مع الصّورة - وليس الموسيقى - فإن الملاحظ أننا نرى صورا محزونة ومشتتة ومأساوية ، وذات صلة حميمة بالموسيقى ، ونحن لا ننسى هنا التفات البلاغيين الى أن مواقف الرّحيل تتكون من صور حزينة^(٥٢) ، فالأخطل مل مثلا يربط بين المرتحل وبين المصلوب والملثاق :

كأنه عاشق قد مدّ صفحته
يوم الرّحيل الى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته
مواصل لتمطيه من الكسل

وابن المعتز لا ينسى التركيز على عملية الخوف في لحظات التوديع فيقول :

أشرون على خوف بأغصان فضة
مقومة أثمارهن عقيق

ومثل هذا نجده عند الشاعر الأسود نصيب الأكبر . . وما ساعد على هذا انفعالهم الزائد الذي قد يخلخل البناء في بعض القصائد ، والذي يرفع درجة الايقاع ، ثم انهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العدمية كالفراق

(٥١) نرى هذا بصفة خاصة في شعر الملوكيين ، كما أن الرقة المفرطة « والتساوت » والأحاسيس الضعيف ، والانفجار العاطفي يغطي مساحات كبيرة من الشعر العربي .
(٥٢) أسرار البلاغة لمحمد القاهر ١٧٦ - ١٧٩ .

والحرمان والمرض والموت ، فهم ينطلقون أساسا من مرتكزات مأساوية يجهي في مقدمتها « فقد شيء » وكما أن هذا يتطلب التعامل مع رموز بعينها كالقطا والحمام والبرق والريح - وكلها رموز تدل على المفارقة - فانه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة . فعدم التماسك يؤدي الى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام ، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة ، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئا طبيعيا - وأظهر ما يكون هذا في القافية - وفي الوقت نفسه نرى اهتماما بظاهرة التنغيم في ضوء أنها قرينة للمعنى النحوي ، ذلك لأن إيقاع الجملة يؤثر في معناها مع الاحتفاظ بكل جزئية من جزئياتها ، فهي للاستفهام ان ألقيت في نعمة تساؤل ، وهي للتعجب ان ألقيت على هيئة التعجب ، وهي للنفي ان سبقت في نعمة الانكار ، ثم ان وراء هذا ما يسمى بلغة الجسم أو علم الكينات (Kinesics) ولكل شعب حركاته الجسمية ، وكثير من نصوص الحنين تساعد على هذا ، ذلك لأن هذا الانسان مشحون بالتوتر ، ومن ثم فانه يكون كثير الحركة ، والاشارة . .

ثم ان هذا الشعر لما كان متفجرا وذائبا فان الغالب عليه عدم التعامل مع الجزالة ، ذلك لأن الشاعر الغريب كان يرسل نفسه إرسالا ، وكان لا يقف كثيرا عند التماسك المكثف المسمى بالجزالة ، أو التعامل مع الزخارف والبديع الذي كان يتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية والفراغ ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموما ومسكونا بالتوتر ، ومتعاملا مع الانفعال ، ومستطارا على حد قول ابن مفرغ الحميري (ت عام ٦٩) تقريبا :

سما برق الجمانة فاستطارا
لعل البرق ذاك يحور نارا

ولما كان في هذا العالم البائس يحتاج إلى من يكلمه ، فانه كان يخلق أشياء يكلمها وقد يكون هذا الشيء داراً كقول جميل :

أماجتك المنازل والطلول
عفون وخيفت منهن الحمول
أسائل دار بئنة : أين حلت
كأن الدار تفهم ما أقول ؟

أوناقة كقول الراعي النميري :
وحنت الى أرض العراق حمولتي
وما قيظ أجواف العراق بطائل
فقلت لها : لا تجزعي وتربصي
من الله سيبا انه ذو نوافل
كلي الحمض بعد المقحمين ، ورازمي
الى قابل ثم اعدي بعد قابل

وبصفة عامة فما يحكم الموقف في هذا الشعر أنه تعبير عن عاطفة من أجل العاطفة ، وكثيرا ما كان استشفاء من ألم مثار ، ومع أنه كان يمكن أن يتحول الى اضاءة للعالم ، إلا أنه وقف عند اضاءة النفس المعذبة بالبعد .

وما يهمننا من هذا كله هو الميل الى الأخذ بأسلوب الحوار المبسط ، فهو قد يكلم نفسه ، وقد يكلم الآخرين كالحوانات والطيور ، ومن ثم فإن هذا الأسلوب الحوارى أعطى للشعر نوعا من الحيوية والفاعلية ، على أن هذا النوع من الشعر كان يمكن أن يكون أكثر حيوية ودهشة ، لو كان متعاملا مع عنصر الصراع ، ذلك لأنه في الغالب - كالحال في الشعر العربي - يقف عند حدّ المواساة ، والمشاركة في البكاء ، والوصف من خارج المشهد ، وفي ضوء هذا تظلّ القصيدة العربية - وبخاصة ما يتصل منها بشعر الغربة والحزن - معتمدة أكثر ما تعتمد على عناصر السرد والنجوى والوصف ، ويعيدة عن المعمار المتصاعد شيئا فشيئا ، الى ما يمكن أن يسمى بالذروة ، أو ما يمكن أن يسمى بالبسط القصصي والعرضى الدرامي . صحيح أننا نجد في بعض القصائد رموزا ، واقتباسا ورؤى وواقعا معاشا ، ومغامرات وجودية ولغوية ، إلا أن كل هذا لا ينهض كل النهوض بالقصيدة المعاصرة ، ذلك لأنه كثيرا ما يكون زهورا صناعية موضوعة على جسد القصيدة ، ولعلّ مما يدل على هذا أن الشاعر عادة لا يقول لنا شيئا عن حكاية غربته ، وعن دوافعها ، ذلك لأن ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويناجي لأنه انسان مستطار ، وهو لا يفجر هذه القضايا تفجيرا ، ولا يلجأ الى التركيب ذلك لأنه يعزف على وتر واحد .

وبصفة عامة فشعر الغربة في مجمله تتكرر فيه المواقف - بل الموقف الواحد - والتداعيات ، والمفردات ، والصّور ، ثم ان الموسيقى تكاد تكون واحدة ، فهو عادة لا يتعامل مع كل البحور ، وإنما يتعامل مع ما يمكن أن يسمى بالبحور التي تساعد على الشجي كالبيسيط ، أو المترعة بالموسيقى كالبحور ذات التفعيلة الواحدة ، بالاضافة الى ما يسمى بالقوافي الغنية المطلقة ، وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة لأن الكسر يساعد على الشكوى والأنين والانكسار ، والقصائد عادة ليست طويلة لأنها مجرد نغثات للمستطار ، أو مجرد وصف للذين يعيشون تجاربهم من الخارج .

. . المهم أنه كان من قدر الانسان العربي الاهتمام « بالمكان المفقود » على الحقيقة وعلى المجاز . ففي الماضي كان « الطلل » رمزا لعالم مفقود ، وزمان ضائع يحاول الشاعر أن يتشبث بهما ما وسعه التشبث ، ولقد كان هذا سرا وراء استمرارية الحديث عن الطلل في كل العصور ، وإذا كان هذا واضحا في الشعر المعاصر عن طريق رموزه وأساطيره ، فالطلل قه يكون رمزا لشيخوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها ، ولضياح شيء لا بد منه ، ويقابل أسطوريا بأسطورة طائر الفينيق الذي يكثر الحديث عنها الشعراء المعاصرون ، والتي تبدأ بأنه يحرق نفسه أي أنه يتحول الى طلل ، ثم يقوم - تماما ، كما يعقب الحديث عن الطلل الحديث عن الغزل - بالاضافة الى تشابه بين الرحلة القديمة والرحلة الحديثة عند الانسان .

ولأمر ما لم يقف الشاعر عادة على المكان العابر ، ذلك لأن المكان المفقود كان رمزا عند الكثيرين للجزيرة العربية ، أو بعبارة أخرى للنقاء الأول الذي غادروه حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض ، كما كان رمزا لعالم علوي - على نحو ما نعرف من شعراء الصوفية - ثم أخذ بعد ذلك أشكالا عدة رأيناها عند الشعراء الغرباء الذين

يمكن القول بأنهم يمثلون قسمة واضحة في وجه الشعر العربي في كل العصور ، والذين رأينا لهم « حضوراً » واضحاً في كل العصور ، ومع أن هناك من يتنبأ بانتهاء هذا الشعر في ضوء المقولة التي تقول ان العالم أصبح قرية ، ولزوال العديد من دوافعه ، ولكن الذي لاشك فيه أن العالم سيحتاج أبداً الى شعراء يرفضون الواقع ، والأنظمة ، ويرفضون مجرد المرور بالأرض ، وبمجرد الحلول بالعالم ، ذلك لأن الذي يستهويهم بحق هو أن يقفوا في مواجهة العالم ، وأن يقولوا كلمة « لا » . . . ويكون من الطبيعي أن يحمل بهم الحبس والنفي والكرب . ويكون من الطبيعي ، أن يستمر شعر الغربة لا باعتباره دموعاً وحنيناً فقط ، ولكن باعتباره في المقام الأول إعادة خلق للوطن - من الغربة - كما ينبغي أن يكون عليه الوطن .

وهكذا سيستمر هذا النوع من الشعر سلاحاً ، قد يكون سلاحاً دافعاً الصور ، مغرورق الموسيقى ، ولكنه على أية حال ان لم يستطع تفجير ثورات في الشكل وفي المضمون وفي الحياة ، فانه على الأقل سيكون قادراً على تقديم نوع من أنواع الشفقة على الوطن ، ولاشك أن تراكم هذا النوع من الشفقة على الوطن - وعلى النفس - يعطي الأمل في أنه سيدوي بعد فترة انفجار ما من أجل أوطان البراءة والنقاء والعدالة الضائعة من العالم ، ومن الشعراء ، فالأوطان التي يفتقدها أكثر الشعراء الآن هي أوطان البراءة والنقاء والعدالة . . . وهم يكافحون أشياء كثيرة من أجل الوصول إليها ، وقد يحترقون - كطائر الفينيق - ولكنهم يعودون حياة وخصباً وتهدداً واخضراراً .

. . . وهم قد يغادرون الوطن ، ولكنهم يظلون دائماً كما يقول الشاعر :

كل امرئ يحمل فوق راحتيه وطنه
أو كفته (٥٣)

١ - مقدمة :

هذا البحث موجه للدارس العربي الذي يقرأ الشعر الانجليزي فلا يطرأ له ، ليس فقط بسبب افتقاره الى حصيلة كافية من اللغة الانجليزية تؤهله لأن يستجلى صورة ويستنبط معانيه ، ولكن بسبب هذا الاختلاف الكبير بين تقاليد القصيدة الانجليزية والقصيدة العربية في اساليب نظمها من قبل الشعراء ، واستحسانها ، والحكم عليها من قبل الادباء والنقاد . ومن هنا كانت الحاجة الى دراسات تطبيقية للقصيدة الانجليزية باللغة العربية ملحة ، وضرورية للدارسين والباحثين بالعربية في مجالات الشعر الانجليزي المختلفة . وقد ظهرت الحاجة الى مثل هذه الدراسات بصورة جلية بعد ان بدأت دراسة الآداب المقارنة تأخذ مكانتها في اقسام اللغة العربية والانجليزية ، وأخذت دوائرها تتسع في الجامعات العربية .

تفسير الفكرة في "كوبلاخان" ترجمة شعرية ودراسة تطبيقية

جبارة عبدالله محمد الحسن

قسم اللغة الانجليزية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الكويت

وقد لاحظ الباحث ان دارسي ومدرسي مادة الآداب المقارن في اقسام اللغة العربية بهذه الجامعات ، يعتمدون اعتمادا اساسيا على العربية كوسيلة لدراسة وتدریس الآداب الاجنبية . لذلك آثر ان تكون لغة هذا البحث العربية ، لخدمة هذا الغرض .

الحق ان دراسة اي قطعة ادبية ، نقدتها او تحليلها ، باللغة التي كتبت بها هو اقوم وأيسر منه بأي لغة اخرى . ولكن الباحث انتهج نهجا يلائم حاجة هؤلاء الدارسين وظروف القارئ العربي عموما ، بترجمة «كوبلاخان» Kubla Khan قصيدة

الشاعر الانجليزي الرومانسي صمويل تايلور كولريديج^(١) Samuel Taylor Coleridge شعرا ، ما استطاع الى ذلك سبيلا حتى تتسنى لهم الفائدة المرجوة من هذا البحث ، بدراستهم هذه القصيدة عن كذب ، والاستمتاع بقراءتها . كذلك قصد الباحث ان يقدم نموذجا تطبيقيا معتمدا على النص الشعري وحده ، كتصور لما يجب ان تكون عليه دراسة هذه القصيدة الرائعة ، عله يكون مدخلا يعينهم على دراسة هذا النوع من الشعر الانجليزي .

وقد اتبع الباحث اسلوبين اساسيين للقيام بهذه الدراسة :

١ - تحقيق القصيدة من المصادر والمراجع الانجليزية .

٢ - ترجمة القصيدة شعرا .

كذلك قامت الدراسة ببحث الافتراض التالي :

« ان ترجمة القصيدة الانجليزية شعرا تعين القارئ العربي على التوصل الى المعاني الخفية فيها » .

في دراسة قصيدة غامضة ، شاعرها فيلسوف ومفكر وناقد ومحدث بارع ، واختلف فيها النقاد والادباء ، مثل « كويلاخان »^(٢) ، لا بد للباحث ان يحدد الاطار الذي يبحث فيه منذ البداية ، حتى لا يغرق في بحورها وغيرها ويتوه في رموزها وعالمها العجيب . لذلك قصر الباحث موضوعه على « تفسير فكرة القصيدة » لاسباب عدة اهمها :

١ - لا بد للقصيدة الانجليزية من فكرة اساسية تهيمن عليها وتسمى لوحدة الموضوع فيها .

٢ - ان الناقد ابان اصدار حكمه على قصيدة ما ، فانه يبحث عن فكرتها الاساسية ثم الاساليب الفنية التي اتبعها الشاعر لابرازها .

٣ - اختلاف النقاد والادباء في تقرير فكرة « كويلاخان » . وعدم اتفاقهم حول رؤية واحدة لها .

٤ - تقديم نموذج تطبيقي لتفسير الفكرة في القصيدة في واحد من اجناس الشعر الانجليزي .

(١) فهو الشاعر الانجليزي الرومانسي « صمويل تايلور كولريديج » Samuel Taylor Coleridge ، ولد في قرية « ديفن » Devon بإنجلترا في الحادي والعشرين من شهر أكتوبر عام ١٧٧٢م ، ومات في الخامس والعشرين من يوليو من عام ١٨٣٤م . عمل والده قساً وناظراً لمدرسة القرية ، ومات عنه وهو ابن تسع ، وكان أصغر أبنائه التسعة ، الأمر الذي جعله يقاسي ماعياً منذ البداية . ولد كان لغزوله المادية تلك أثر مبالغ في سلوكه العام والتقلبات النفسية التي تعرض لها . ولما كان طفلاً ذكياً لم يستجب كثيراً للمناهج المدرسية التقليدية ، واعتبرها منهجاً كلاسيكياً عتيقاً لا يواكب عصره (القرن الثامن عشر الميلادي ، لا سيما النصف الأخير منه) ، ولذلك تحول الى الفلسفة والجماليات والساسة المعاصرة من راديكالية Radicalism وجاكوبينية Jacobinism ، مهدداً عن التيار التقليدي البعبي ، الذي سبق عصر الرومانسية Romanticism . وقد ساد هذا المذهب الثوري الجديد فرنسا وبريطانيا وأجزاء من أوروبا الغربية آنذاك ، وهي الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية بقليل وقد عاصر كولريديج هذه الحقبة الزمنية المليئة بالأحداث ، وشهد سقوط الباستيل (عام ١٧٨٩م) رمز البلخ والارسطراطية الفرنسية الفاسدة .

لمزيد من المعلومات عن كولريديج ، حياته وشخصيته وفلسفته وشعره أنظر (Reeves, 1976, pp. XII-XXXV) ، أيضاً (Colmer, 1965, pp. 1-50) .

كذلك يعطي كتاب الدكتور محمد فنيحي هلال « الأدب المقارن » (طبعة مطبعة بهجة مصر ، المصححات : ٣٧ - ٧٩) صورة ضالفة عن العصر الرومانسي والفلسفة

الرومانسية .

(٢) اللفظ الصحيح هو « كويلاي » Cuibai ، وهو اسم أحد ملوك التتر ، وربما أثر كولريديج لفظ « كويل » كقوله « كويلاي » لضرورة شعرية . وكلمة « خان » Khan معناها زعيم محلي في بلاد وسط آسيا ، وقد استعملت كلقب لأي من ملوك التتر في تلك البلاد .

كوبلاخان :

ورد في مخطوطة «كرو»^(٣) The Crewe Manuscript ان القصيدة طبعت لأول مرة عام ١٨١٦م ،
عندما كتب لها شاعرها مقدمة ، وقد اعطاها ايامثد ثلاثة اسماء :
«كوبلاخان ، اورؤية في حلم . قطعة شعرية» .

Kubla Khan, or A Vision in a Dream. A Fragment.

ومنذ ظهورها والى فترة طويلة بعد ذلك ، تولتها جمهرة من الادباء والنقاد بالشرح والتحليل والتعليق والنقد
(Hill, ed., 1978, p. 148). ومن هؤلاء اصدقاء وصحب الشاعر ، الذين كانوا على صلة وثيقة به . كما انها
حظيت باقلام النقاد والدارسين في عصرنا هذا . الا ان هؤلاء جميعا لم يتفقوا حول رؤية واحدة للقصيدة وتفرقت
آراؤهم في تقرير فكرة القصيدة لثلاثة اسباب رئيسية : -

- ١ - تأثرت آراء كثير من النقاد والادباء اصدقاء الشاعر بمعلومات خارج النص الشعري ، منها سيرة الشاعر
وفلسفته وفكره وحياته الشخصية .
- ٢ - تأثر آراء بعض النقاد والادباء الذين عاصروه بالفلسفات والرؤى السائدة ايامثد مما جعلهم يسقطون حكما
مسبقا على القصيدة .
- ٣ - كونت الآراء سالفة الذكر مادة للبحث عن هذه القصيدة ، اثرت على مجرى الدراسات المعاصرة .

وقد اجتمعت آراء معظم هؤلاء في نقد القصيدة حول نقاط اساسية نورد اهمها :

- ١ - ان «كوبلاخان» قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط .
- ٢ - ان القصيدة اذا ما حققت نجاحا فائما مرده الى شيئين اثنين :
أ - قدرة القارئ على الاستنتاج واستخراج المعاني الخفية . فان لم تتوفر هذه القدرة فيه ، فانه سوف لن يدرك
معانيها وربما لا تترك القصيدة اثرا في نفسه .
- ب - قدرة القارئ على تفسير ما استعمله الشاعر من مفردات والفاظ شرقية ، غريبة على قاموس الانجليزية
والاذن الغربية عموما .
- ٣ - ان القصيدة «نتاج لحلم» ولذلك جاءت غامضة في معظمها .
- ٤ - انها كتبت تحت تأثير غدر الافيون الذي تعاطاه الشاعر قبيل كتابتها ، ولذلك جاءت مفككة غير متماسكة .

(٣) احفظ «ماركيز كرو» Marquis of Crewe هذه المخطوطة ، وهي عبارة عن نسخة من «كوبلاخان» بخط كولريديج نفسه ، وقد سلمها الماركيز الى «الصاله القومية
لمعرض الآثار الفنية في لندن» The National Gallery of London في عام ١٩٣٤ ، ولم تكن معروفة للدارسين والباحثين قبل هذا التاريخ .

وقد اعتمد بعض النقاد والادباء ، من معاصرين وغير معاصرين ، في الآراء المذكورة علام على النص الشعري واستقى آخرون افكارهم من مصادر أخرى خارج النص الشعري ، مثل اعتمادهم على المقدمة التي كتبها كولريدج نفسه للقصيد او ما قاله في جلساته الادبية ، او ما نقله عنه اصدقائه المقربون المعاصرون له ، او حسب تفسيراتهم لفلسفته وفكره وشعره . هذا وسيأتي نقد بعض هذه الآراء وليس جميعها في القسم الثالث من هذه الدراسة ، اذ ليس الغرض من هذا البحث مناقشة هذه الآراء التي تحدثت عنها كتب كثيرة بالتفصيل^(٤) .



٢ - تفسير الفكرة الاساسية للقصيد :

لقد صاحبت هذه القصيدة العجيبة عدة تفسيرات لفكرتها الاساسية نختصرها في الآتي :

١ - انحسار الخيال واضمحلال القوى الابداعية في الملهمين والمبدعين من الشعراء والمفكرين وما يترتب على ذلك من ركود للعقل البشري وبالتالي افول نجم الشاعرية والبعقرية فيهم . (Lockridge, 1977, p. 69, Jones & Tydeman (eds.) 1973, p. 201)

٢ - تحرير العقل البشري من الركود والانحسار باكتشاف الاحوال والمسببات التي تهيء وتسهل لهذا التحرير ، ومن ثم النشوة التي تتحقق لدى المبدعين والعباقرة عند بلوغهم مقصدهم بعد هذا التحرير ، كذلك باكتشاف الاحوال والمسببات التي ترصد هذا التحرير وتلك النشوة ، وتتوعدهما بالفناء والزوال .

(Couburn (ed.), 1967, pp. 161 — 178, Beer (ed.), 1974, pp. 1 — 30)

٣ - وعلى مستوى اكثر رمزية ، فان القصيدة عن قوى الانسان الابداعية مطلقا ، وقدرته على خلق نوع من الانسجام بين هذه العناصر المتحاربة المتنافرة في الانسان والطبيعة .

(House, 1953, pp. 114 — 116, Beer, 1978, pp. 266)

٤ - القصيدة عن الابداع الشعري والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة من كمال الخيال . (Bodkin, 1934, p. 95, Humphry House, in Jones & Tydeman, 1973, pp. 20 — 204)

التفسير الأول :

تبنت نخبة من النقاد والادباء هذا التفسير وحاولوا التدليل له بطرائق ووسائل شتى ولكنهم اجتمعوا على ان الفكرة الاساسية للقصيد هي انحطاط الخيال وانحساره واضمحلال الشاعرية ، وأفول نجم الشاعر بعد تألقه وزعموا ان الخوف من هذه النهاية المأسوية هو المسيطر على شاعر القصيدة ا فبماذا دلتوا على تفسيرهم هذا ؟

(٤) انظر المراجع الآتية :

(Beer, 1959, p. 275) : (Schutz, 1963, p. 114) : (House, 1953, pp. 114 — 116) : (Lowes, 1930, p. 363 & p. 409) :

(McFarland, 1969, p. 32) *

اعتمد أصحاب هذا التفسير على الرمزية البحتة ، وجعلوا منها مدخلا للتوصل الى المعنى الذي يتجانس مع تفسيرهم . وزعموا ان القصيدة تعتمد على الرمزية في مضمونها حيث انها ترتبط بالعمل الابداعي الذي قام به (كوبلاي خان) (بناء القبة بتلك الصورة الجميلة) ، بعمل آخر غير ابداعي (قبة الشاعر) . يقول لوكريدج : « ان القصيدة بنيت على رمزية تربط بين عمل ابداعي وآخر غير ابداعي » (Lockridge, 1977, pp.69 — 70) .

واعتمادا على هذه الرمزية فان كوبلاي خان - وهو بطل الجزء الأول من القصيدة يملك القدرة على الأمر والنهي في كل ما يبدوله ويستطيع ان يحقق كل ما يريده اعتمادا على سلطانه ، حاله حال من يملك السطوة والسلطان ، وحال سائر المستبدين من الباطرة والسلاطين ، الذين ينطبق على معظمهم قول الشاعر(*) :

تنهي وتأمر ما بدا لك في الكبير وفي الصغير
لا تستشير وفي الحمى عدد الكواكب من مشير

لقد تخيل كوبلا خان هذه القبة العظيمة على شاطئ احد الانهار المقدسة ، وتحيط بها الحدائق الغناء من كل ناحية ، واستطاع ان يحقق ما تخيله بأمر سلطاني واحد ، لأنه يملك القدرة على ذلك :
وفي « زاندو » امر « كوبلاخان » .
ان تقام قبة عظيمة للمتعة واللذات
على شاطئ « الف » المقدس .

انه يملك القوة والارادة على تحقيق كل ما تصبو اليه نفسه ، وما يرد لعبقريته الفذة في الخيال ، يحققه واقعا ، ويجعل منه حقيقة ملموسة للعيان ا

أما الشاعر - وهو بطل الجزء الثاني من القصيدة - فلا يملك مثل هذه القدرات السلطانية . ويملك فقط القدرة على التمني ، والتمني وحده ، فهو يتمنى ان تتحرك فيه عوامل الابداع وتعمل في نفسه . حتى يصل درجة من كمال الخيال والالهام ، تجعله يبني قبة - مثل تلك التي بناها كوبلا خان - في الخيال ، ولكنه لا يقدر ، وعندما يحاول تقليد الخان العظيم بهذه الطريقة (ببناء قبة مثل تلك في الهواء) انما يفعل ذلك من منطلق أرضاء نفسه بمجاراة الخان وهو يعلم انه لن يقدر ، لأن بناء « قبة مثل تلك في الهواء » يكون ضربا من ضروب السحر ولونا من ألوان العرافة recromancy ، وليس نتاجا لقوى ابداع الخيال فيه . (Lockridge, 1977, p.70)

(*) صاحب هذه الأبيات شاعر النبل حافظ إبراهيم ، في مجاهد السلطان عبد الحميد ، الحاكم العثماني في الاستتار ، بعد أن ساءت الأحوال في البلاد الإسلامية والعربية الخاضعة لسلطان الامبراطورية العثمانية ، ومطلعها :

عبد الحميد حسب مثلك في يد الملك الغلور
شدت الثلاثين الطوال ولسن بالحكم القصير

فالخان العظيم ، اذن ، حر طليق يفعل ما يشاء ، ويتمتع بكامل قواه العقلية والابداعية ، يسنده سلطانه وملكه ، ولكن الشاعر يمني نفسه بوهم ، ويجري وراء سراب حتى غاب عن دنيا الوعي والادراك ، وما عاد قادرا على ان يفكر ويتأمل ، او يعي ما حوله من واقع ، وخياله لا يسعفه . لذلك يكون تفسير حال صاحبه واصدقائه بالخشية والحذر والتوجس والخوف من سحره ، ويكون التفافهم حوله من باب الخيفة والحذر ، وليس لاعجابهم به او بقدراته الابداعية لان بناء « قبة في الهواء » بعيد عن تصورهم وعالمهم الانسي :

احذروه . . . ! احذروه . . . !
عيناه المتقدتان . . شعره الثائر !
التفوا حوله في حلقات ثلاثا
واغمضوا اعينكم من خشية وخوف .

فهم يلتفون « حوله في ثلاث حلقات » يدورون حوله ولا يمرؤن على القرب منه او الالتصاق به ، فقد اصبح في تصورهم موصوما وبه مس من الجن ! الشيء الذي يؤكد فشل الشاعر في ان يكون موطن اعجابهم وانجذابهم اليه ، وبذلك يكون قد فشل في تحقيق الشيء الذي تصوره ويتصوره كل شاعر او عبقرى لنفسه . وتقيد حرية الشاعر وتحديد قدراته بالمقارنة مع الخان العظيم مضمنة في عجزه عن تحويل التمني الى عمل واقع وفشله في ان يكون موضع اعجاب الآخرين ولذلك نفس عن فشله هذا بكتابة القصيدة التي بين ايدينا . (Lockridge, 1977, p.70)

وقد احتكم اصحاب هذا التفسير الى النص الشعري ، واتخذوا من بعض اجزائه شواهد يدللون بها على تفسيرهم الذي اعتمد على الرمزية في مجمله . ومن هذه الشواهد - على سبيل المثال - الجزء الذي يصف النبع والنهر المقدس والغيوان (الابيات : ٢٠ - ٣٩) حيث يقرون بين فشل طاقات النبع والنهر في ان تتجسد في النهاية في شيء ملموس ، وفشل قوى الخيال في الشاعر بقصورها عن الابداع الفني في آخر الامر . ويعتقدون ان الشاعر قد خبت فيه عوامل الابداع الشعري ، وانحسرت عنه قوى الخيال التي كانت تغذيها ، وانتهت تماما كما تنتهي عوامل النماء الكامنة في فوران النبع وجريان النهر في غيوان لاقرار لها ، وتموت كل طاقات النبع والنهر في بحر هامد ساكن دون ان تتجسد في شيء بين محسوس : (Lockridge, 1977, p.70.)

ونبع زاهر قد تفجر من هذه المهواة
مازال يندفع في احتياج واضطراب وغليان
وكان الارض من تحته
تلهث بانفاس سريعة ثقيلة .
وفي وسط هذا التفجر والغليان
تناثرت شظايا من صخور
كأنها سقيط يتهاوي
او حبات عصفارية يستخفها حاصد بمضراجه
ومن بين هذه الصخور المائدة

قفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد . .
ولخمسة أميال يتحدر تائهاً
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان
ويصب في محيط مساج
فيهمد هيجانه . . ويحمد غليانه .

واستشهدوا أيضاً ببعض الصور الشعرية مثل :

« المكان الموحش ، شبح القمر الشاحب في قاع المهواة ، الجنية التي تبكي حبيبها ، هيجان النبع واضطرابه وغليانه ،
وأخيراً أصوات الموق التي تتراعى من بعيد لاسماع الخان ونقص مضجعه داخل قبلة المنع واللذات » ، وفسروها على أنها
دليل للعنصر المدمر في عالم الجن ، وأنها شاهد على أن هذا الفردوس الذي صنعه كويلان تهدده قوى شريرة بالفناء
والزوال : (Beer, 1978, pp.124 — 132 & pp. 266 — 268)

وفي قاعها (أي المهواة) شبح لقمر شاحب
سكنته جنية تبكي حبيبها .
أنه مكان موحش
كعهده أبداً مهيب ساحر
وفي وسط الاضطراب والهيجان
سمع أصوات الموق كويلان
تتراعى من بعيد . . منلرة بحرب .

وقد اعتمد هؤلاء أيضاً على النبر Stress في تقرير طريقة انشاد بعض الأبيات حتى يواكب معناها التفسير الذي

يرونه :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تنغى عن جبل « ابورا »

وكلمة « مرة » في هذين البيتين هي بيت القصيد ، إذ رأى هؤلاء أن تنبر نبرة ثقيلًا فيكون المعنى « المرة الأولى
والأخيرة » مما يدل على قصور خيال الشاعر ، وتخوفه من أن يحدث مثل هذا الحلم (وهو مصدر إلهام) مرة واحدة ،
والا يعود إليه مرة ثانية . كذلك رأوا أن يكون النبر ثقيلًا على كلمة (استطيع) في البيت الذي يليها ليكون المعنى : « لو
كنت فعلاً استطيع . . . ولكن واحسرتاه فأنا لا استطيع . » (Jones & Tydemon, 1973, p.201):

Could I revive within me
Her symphony and song,

وهكذا فقد اتخذ اصحاب التفسير الاول من النبر الثقيل على هاتين الكلمتين شاهدا ، يدللون به على التناقض الواضح عند الشاعر في موضوع الالهام وقوى الخيال ، ذلك ان هذا الالهام اذا ماجاء ، فانه سيجيء مرة واحدة ولن تتكرر ، فيمر وكأنه طيف عابر ، وان الشاعر ليس متأكدا اذا ما كان سيؤخذ بهذا الالهام قصير الاجل لدرجة تجعله يتأثر ويبدع ببناء قبة مثل تلك في الخيال . وعلى هذا النحو تكون ترجمة هذا الجزء من القصيدة كالآتي :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « ابورا »
فاذا ما اخذت بجمال شدوها وعدوية لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف ابني قبة مثل تلك

وعلى الرغم من ان هذه الترجمة ربما تواكب المعنى الذي اراده هؤلاء ، الا اننا لا نرجحها ، ولذلك جعلنا لهذه الايات ترجمة غير هذه ، كما ورد في النص المترجم ، وسيأتي بيان ذلك في معرض حديثنا عن الموسيقى الشعرية في القصيدة ، في القسم الثالث من هذه الدراسة .

التفسير الثاني :

وفريق آخر من النقاد والادباء جمع بين الرمزية كما برزت لنا عند اصحاب التفسير الاول ، وما وصل اليه من معلومات عن فلسفة كولريديج وآرائه في الحياة وجعل منها مدخلا لتفسير فكرة القصيدة .

ويتلخص هذا الجانب من فلسفة كولريديج في اهتمامه بمصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال التي يتمتع بها هؤلاء العباقرة والملهمون ، من مفكرين وفلاسفة وشعراء ، وموضوع تحرير عقول هؤلاء من الركود والانحسار ، تحريراً يضمن ثراء العقل وازدهار الخيال وعطاءهما . كتبت الاستاذة « دوروثي إيمت »^(٦) Prof. Dorothy Emmet في مقال لها منذ اكثر من ثلاثين عاما : « اعتقد ان كولريديج لم ينشغل بموضوع مصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال عند العباقرة فحسب ، ولكنه ايضا - وبصورة عامة - شغل وانشغل بموضوع تحرير العقل من الركود والانحسار » (Couburn) ed.) 1967, p. 161 .

ايضا ، اهتمت فلسفة كولريديج باكتشاف الاحوال والمسببات التي تسهل وتيسر لهذا التحرر المنشود ، والذي ان تحقق يعطي الشاعر الملهم او العبقرى الفؤاد كبرا من السعادة والنشوة والانشراح ، ذلك انه يبلغ درجة قصوى من

(٦) طرقت الاستاذة « دوروثي إيمت » Professor Dorothy Emmet هذا الموضوع في مقال لها بعنوان :

Coleridge on the Growth of the Mind ، وقد ظهر لأول مرة في دورية مكتبة « جون رايلانز » :

Bulletin of the Jhon Rylands Library, Vol. 34, Manchester, 1952, pp. 276-295. Reprinted in : Couburn K. (ed.), Coleridge, Twentieth Centuryviews Series, Englewood, New Jersey, 1976, pp. 161-178.

كمال الخيال . كذلك اهتم كولريديج بالاحوال والمسببات التي تتهدد استمرار قوى الابداع هذه وما يعتمد عليها من سعادة ونشوة . (Couburn (ed.), 1967, p.167) .

واعتمادا على هذه الآراء الفلسفية يعتقد هؤلاء ان شعور كولريديج العميق بقوى ابداع الخيال ، وانشغاله بمصدرها وسر استمرارها هو المسيطر على القصيدة كلها . ويتفقون مع اصحاب التفسير الأول ، على ان القصيدة لا تخلو من شواهد تدل على العنصر المدمر في عالم الجن ، والقوى الشريرة التي تتهدد هذا الفردوس المصنوع ، وبالتالي تتهدد قوى ابداع الخيال في الانسان بالفناء والزوال . كذلك يرون انه مهما تعددت الاحاسيس والانطباعات عند كولريديج ، فانها في آخر الامر تتمازج وتنسجم في انطباع قوى واحد ، وشعور عميق طالما شغله وسيطر عليه ، وهو استمرارية قوى ابداع الخيال والقدرة على العطاء ، ويؤكدون ان هذا الشعور قد برز بصورة واضحة في «كوبلاخان» . ويتفق «جورج والي» George Whalley مع اصحاب التفسير الثاني في موضوع شعور كولريديج العميق باستمرارية القوى الابداعية ، ولكنه يرفض ان يكون هذا الشعور وقفا على «كوبلاخان» ، اذ برز في مواضع اخرى من قصائده ، واهمها «البحار القديم» The Ancient Mariner و«كريستابل» Christable ومعني يقول : «... وفي مواضع كثيرة من «البحار القديم» ، وخصوصا «كوبلاخان» ليس الميل لدى كولريديج لاحساس معين ، ولكن لمجموعة احاسيس تنسجم جميعها في آخر الامر في احساس واحد ، وشعور عميق بقوى ابداع الخيال العظيمة . والميل لمجموعة احاسيس بهذه الصورة حالة نفسية عرفت عند علماء النفس بالانسجام المتزامن Synaesthesia» .

التفسير الثالث :

وعلى مستوى اكثر رمزية ، ترى جماعة من النقاد ان القصيدة في جملتها عن الانسان مطلقا ، بما يحبل في ذاته من قوى وقدرات وطاقات كامنة ، تحفزه بل تمكنه احيانا من انجاز ما يراه الناس عموما من المستحيلات ا وقد مثلوا لهذا التفسير بقدرة الفنان العظيم على خلق نوع من الانسجام بين عناصر في الطبيعة متناحرة متنافرة واستشهدوا بالقبة التي «تضيئها الشمس فوق غيران الثلوج» . يقول همفري هاوس Humphry House اولا المتعة والقدسية قد اتحدتا بهذا الامر الملكي ، الذي يصور قوى الانسان وقدرته على التغلب على بيئته ، مؤكدا بذلك الحقيقة التي تقول : ان الانسان قادر على ان يصلح من بيئته جنة لنفسه» (House, in Jones & Tydeman, 1973, p. 204)

واتخذ هؤلاء ايضا من الصورة الرائعة الكاملة التي قدمها الشاعر لهذا الفردوس المصنوع ، شاهدا على امكان تلاحم ارادة الانسان والطاقات الكامنة فيه بعناصر في الطبيعة - وان تنافرت - مشيرين بذلك الى اجتماع القبة والنهر ، وغليان النبع واصداء النهر داخل الغيران وقد انسجمت جميعها واتحدت بفضل ارادة وسلطان هذا للفنان العظيم :

(٧) ورد هذا الحديث في مقال «جورج والي» : -

George Whalley, 'Coleridge's Poetic Sensibility' in : Beer, J. (ed.) Coleridge's Variety the Macmillan Press London, 1974, PP. 1 — 30

ويبقى ظل القبة سابحا
في نقطة وسط الامواج
حيث يسمع غليان النبع
واصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقى واحد .

وانسان آخر لا يملك سلطانا غير سلطان الشعر وما يثريه ويزكيه من خيال والهام ، يحاول ايضا توحيد هذه العناصر المتناثرة في الطبيعة ، بمحاولته اجتماع الاضداد والتآلف بينها ، ليس بقوى الملك والسلطان ، كما فعل كويلاخان ، ولكن بوحى الهامه وقوى ابداع الخيال فيه . ويقارن اصحاب هذا التفسير قوى الخان السلطانية بقوى الشاعر الالهامية ، فكلاهما مدفوع للابداع بطاقات وقدرات يختلف مصدرها . يقول بيير : « استطاع الشاعر ان يؤلف بين هذه المتناقضات بفضل قوى الخيال الكامنة فيه » (Beer, 1978, p. 266) واجتماع اضداد كالشمس والثلوج في صورة رائعة كاملة كالتي قدمها الشاعر - يمثل درجة قصوى من الابداع لا يمكن ان تتأق لانسان ، ولكنها تحققت في الخيال بفضل قوى هذا الشاعر الابداعية :

انها معجزة من صنع فريد
قبة تضيئها الشمس
فوق غيران من ثلوج !

التفسير الرابع :

ترى طائفة من النقاد ان القصيدة عن الابداع الشعري ، والنشوة التي يهبها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من كمال الخيال (Bodkin, 1934, p.95) وقد جزأ هؤلاء القصيدة الى جزئين من حيث الشكل : الجزء الأول وبطله « كويلاي خان » الذي يمثل الارادة والقوة السلطانية ، التي تجعله يبدع ببناء هذه القبة الرائعة في احضان الطبيعة . والجزء الثاني وبطله الشاعر الملهم الذي يسمو به خياله فيبدع ايضا في انشاء قبة مثل تلك في الخيال . ولأول وهلة يبدو لنا ان هنالك ثمة تشابها في تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة بين هذه الطائفة واصحاب التفسير الثالث ، ولكنه مجرد تشابه ، لأن الخلاف واضح في اسلوب التفسير الذي انتهجته كل طائفة . ففي الوقت الذي اعتمد فيه اصحاب التفسير الثالث على الرمزية البحتة ، وتحدثوا عن الطاقات الكامنة في الانسان مطلقا ، واتخذوا من الخان العظيم مثالا لهذا الانسان ذي الطاقات الكامنة والقوى الابداعية دونما ربط بين جزئي القصيدة ، قدم اصحاب التفسير الرابع صورة موضوعية ، اعتمدت على الحركة التصويرية كما برزت في النص الشعري .

بعد دراسة التفسيرات السابقة ، تبين لنا ان الصلة وثيقة بين التفسيرين الأول والثاني من ناحية ، والثالث والرابع من ناحية اخرى . وقد استبعدنا التفسيرين الأولين لخروجهما على النص الشعري ، جريا وراء الاستشهاد والتدليل على حكم مسبق اسقطوه على القصيدة . واتخذنا بالتفسيرين الثالث والرابع ليكونا مدخلا لدراسة وفهم هذه القصيدة .

كذلك تبين لنا ان الفكرة الاساسية ، كما وردت في التفسير الرابع اكثر ملاءمة للنص الشعري الذي بين ايدينا . ولذلك جعلناها اسس التصور الذي ارتأيناه مناسباً لدراسة هذه القصيدة . وسيأتي بيان ذلك في النموذج التطبيقي في القسم التالي .

ويجب ان ننوه هنا الى اننا اعتمدنا في عرض « النموذج التطبيقي » على آراء « همفري هاوس » بصورة خاصة (انظر المرجع ص ٢٠٠ - ٢١٦) ، وذلك لالتزامه بالنص الشعري في تحليل وشرح القصيدة دون الأخذ بأي مؤثرات خارجية . . وهو ما نود تأكيده في هذا النموذج .

تعليق :

اعتبر اصحاب التفسيرين الأول والثاني ان « كوبلاي خان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط ، ولا تشكل وحدة شعرية متماسكة . فقد وصف « لوز » Lowes العلاقة بين جزئي القصيدة بانها غير مترابطة منطقياً وغير متساوقة . كذلك انتقد وحدة الجزء الثاني ، وتحدث عن التناثر الواضح فيها ، — (Lowes, 1956, pp.276 — 279) وعلى النقيض من هذا ، يرى اصحاب التفسير الرابع^(٨) ان هؤلاء نظروا الى القصيدة نظرة تقليدية عمادها وحدة الزمان والمكان ، ويرون ان هاتين الوحدتين لا وجود لهما في هذه القصيدة ، لأن « كوبلاي خان » Cubllai Khan بطل الجزء الأول - هو احد ملوك التتر ، ومكانه الصين ، بينما « قبة المتع واللذات » أمر بها ان تبنى على شاطئ احد الانهار المقدسة المعروفة في العالم القديم اما نهر « الفيوس » Alpheus باليونان او نهر النيل في افريقيا . هذا بالاضافة الى « كهوف الثلج » Caves of ice التي قيل انها تقع في مقاطعة كشمير بين الهند وباكستان ، حيث قرأ عنها الشاعر لأول مرة ، وتأثراً بما قرأ وكتب هذه القصيدة . وعلى هذا الاساس يرى « بير » Beer وهاوس House وغيرهما آخرون . ان القصيدة يجب الا تؤخذ من هذا المنحى . والا ينظر اليها من خلال هاتين الوحدتين التقليديتين ، لأن القارئ لا يحس بهما يزينان القصيدة .

وفريق آخر^(٩) من النقاد ، اعتبر « كوبلاخان » مجرد « رؤية في حلم » واستشهدوا بقصة ذائعة الصيت ايامثلد ، جاء فيها ان كولريدج تعاطى شيئاً من « الافيون » فتخدر ونام وحلم بهذه المشاهد التي جاء ذكرها في القصيدة ، ثم استيقظ وحاول اجترارها وترجمتها شعراً ، ولكنه اخفق في ذلك حيث لم تسعف الذاكرة . وجعلوا من هذه القصة شاهداً على تفكك القصيدة وعدم تماسكها وانها قطعة شعرية مبتورة ، واتخذوا منها شاهداً على اضمحلال شاعرية كولريدج وانحسار قوى الابداع الفني عنه ، نتيجة ادمانه هذا المخدر ، وحاولوا الربط بين تعاطيه الافيون والفترة التي كتب فيها القصيدة .

هذا وترى طائفة اخرى من النقاد عكس ذلك وتناولوا هذه القصة بالنقد والتفنيد ونفوا تدهور الشاعرية او

(٨) انظر « هاوس » ، (Jones & Tydeman, 1973, pp. 202-203) ، ايضاً (Bear, 1978, p. 207) .

(٩) انظر (Lockridge, 1977, pp. 69-70) ، ايضاً (Collier (ed.), 1965, pp. 22-39) .

اضمحلالها عن كولريديج . فاعتمادا على دراسة علمية اجريت على عينة من مدمني الافيون ، نفت « اليزابيث شنايدر » Elizabeth Schneider ان تكون هناك اي علاقة بين تعاطي الافيون واضمحلال قوي الابداع الفني ، وترى ان « كوبلاخان » تعطي وصفا فنيا منطقيا ، لا يصدر الا عن شاعر مبدع مثل كولريديج . (Sehneider, 1953, P. 238 ويرجع « بودكن » Bodkin كتابة القصيدة الى عام ١٧٩٨ أو ١٧٩٧ - الفترة التي كان فيها كولريديج متمتعا بكامل قواه العقلية والبدنية ، ولم يشتهر بعد بادمانه الافيون . ويعتقد « هاوس » ان هذه الطائفة من النقاد التي تروج لقصة الحلم والافيون ، اعتمدت في حكمها على المقدمة التي كتبها كولريديج نفسه للقصيد ، ويقول : « ولولا مقدمته تلك لما اعتقد كثير من النقاد ان القصيدة قطعة شعرية او انها مجرد وصف لرؤية في حلم » .

(Jones & Tydemon (ed.) 1973, p. 200)

هذا بالاضافة الى قوله : ان الوصف الدقيق المنطقي الذي زين الجزء الاول من القصيدة ينبغي قصة الحلم هذه ، ويؤكد ان « كوبلاخان » ذات وحدة متماسكة ، والصورة الشعرية كاملة ، ويمكن ان تكون في ارض الله الواسعة مثل هذه البقعة الخصيبة وما حفلت به من مشاهد ومناظر طبيعية . ذلك ان الحلم لا يأتي كاملا هكذا ، ولا يعطي هذه الوحدة ولا هذه الاستمرارية والترابط ، او الحركة التصويرية التي نراها في هذا الجزء ، ففي الاحلام عادة ما تكون الصور عشوائية ، وربما لا يربط بينها رابط ، وان تماسكت الى حين ، فسرعان ما تتفرق وتتباعد ، واعتمادا على دراسة عن الاحلام يعتقد الدكتور احمد الطيب اننا اذا اردنا ان نجعل من الحلم صورة متكاملة . او ان نجد العلاقة والرابط بين صوره المتناثرة غير المنسجمة عادة ، فاننا نحتاج الى نظام معين لحل رموزه وتفسير صوره (الدكتور احمد الطيب ، ١٩٧٥ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨) .

وبناء على ما تقدم من حديث ، ينبغي لنا ان نغفل قصة الافيون والحلم هذه وما اعتمد عليها من تفسير ، عند الحكم على القصيدة ، ليس من منطلق انها غير صحيحة تماما ، اذ فيها جانب من الصحة ،^(١٠) ولكن لتضارب الآراء في مدى صحتها ولانها غير علمية ، في دراسة القصيدة التي يجب ان تعتمد ، اولا وقبل كل شيء ، على ما جاء في النص الشعري .

والآراء المذكورة في التفسير الثاني يمكن ان تؤخذ كدعامة للدفاع عن شاعرية كولريديج وقدراته الابداعية ، ذلك انه يحاول ان يربط الفكر بالخيال ويرى ان الصلة الوجدانية والفكرية وثيقة العرى . ومن المؤكد « تأثر كولريديج بفلاسفة الألمان المثاليين امثال كانت Cante وشلينج Schelling فقد عاد الى انجلترا وعقله مشغول بفلسفة الغيبيات وما وراء الطبيعة Metaphysics السبب الذي جعله يبتعد عن الرومانسية البحتة في مفهومها الادبي ، ليس لقصور خياله الشعري او ضعف قدراته الابداعية بسبب تعاطيه الافيون او بسبب ظروفه العائلية غير المستقرة (Sampson (ed.), 1920, pp. xxi — xxviii) ويؤكد « مكفارلاند » McFarland تأثر كولريديج الشديد بشلينج

(١٠) ردد موضوع الأفيون هذا في عدة مواضع في خطابات « كولريديج » . انظر مقال « آيرل لستلي » :

Earl Lestlie, "Coleridge as Revealed in his Letters" in (Beer (ed.), 1974, pp. 31-53) 3/4

« للدرجة انه اخذ او اقتبس بعضا من افكاره ، ليس بسبب فقر فكره او اضمحلال شاعريته وقواه الابداعية ، ولكن بسبب محاولته الفعلة لايجاد الصلة بين الفكر والوجدان في اسلوب وتركيب فني يمكن ان يقال انه كولريديجي بحث » (McFarland, 1969, p. 32)

هذا ويرى « والي » ان حالة « الانسجام المتزامن » Synaesthesia التي ورد ذكرها « تكون خاصية رئيسية للرؤية الشعرية كلها ، كذلك للحس الشعري للغة ، وربما كانت ايضا تفسيرا لتجارينا الحسية الخالصة المتطورة ، لانها حالة نفسية وليست تجربة بعينها ، اورابطة واحدة لافكار ».

(Whalley, in Beer (ed.), 1974, p. 14)

واخيرا تقول الاستاذة « ايمت » : « اعتقد ان اساس ميول كولريديج الفلسفي هو كيف يفهم ويفسر القوى الابداعية ، ثم بعد ذلك يحاول ان يرى هذه القوى تطابع او تتحد مع قوى الحياة والنماء في الطبيعة ، واخيرا يرى قوى العقل وقوى الطبيعة متشابهة تماما في اعتمادهما على ارضية روحية » . (Emmet, in Couburn (ed.), 1967, p. 167)

٣ - نموذج تطبيقي لتفسير فكرة « كويلان » :

التفسيرات السابقة لفكرة القصيدة لا تكون ملزمة ، الا اذا وجدت ما يسندها في النص الشعري ، وما يحتويه من معان وصور وتعابير بلاغية ، وغيرها من الطرائف والاساليب الفنية ، التي عادة ما يتبعها الشاعر لبيان المعاني وتوصيل الفكرة التي يريدتها للقارئ . ومن اهم الاساليب الشعرية Poetic Techniques التي ينبغي النظر اليها عند دراسة أي قصيدة انجليزية والحكم عليها : الشكل form الصورة الشعرية imagery ، التعابير البلاغية (١١) Fi-gures of speech من استعارة metaphor وتشبيه simile ووجناس pun ورمزية symbolism وغيرها ، الموسيقى الشعرية (١٢) Prosody ، الى غير ذلك من الاساليب التي يلجأ اليها الشاعر لمعالجة التفاصيل المختلفة ، التي تشير الى المعنى الاجمالي وفكرة القصيدة . وليس من الضروري ان يستخدم الشاعر كل الاساليب الشعرية في قصيدة واحدة ، ولكنه يتخير ما يراه مناسباً لبيان المعنى الذي يريده . وعند الحكم على قصيدة ما يكون البحث عادة عن مجموعة الاساليب الشعرية التي استخدمها الشاعر ، والى اي حد تناسب المعنى الذي يريده والى اي حد ادت الغرض من استخدامها . ويكون الحكم صادقا اذا ما أبرزت هذه الاساليب ما يعنيه الشاعر ، في صورة منطقية خالية من اللبس والغموض ، هذا بالاضافة الى ما قد يستقيه الدارس او الناقد من معلومات خارج النص الشعري ، مثل فلسفة الشاعر وآرائه في الحياة ، ومناسبة القصيدة ان كانت لها مناسبة تاريخية او اجتماعية او سياسية معينة . ومن الضرورة بمكان ان يحاول الناقد اخضاع هذه المعلومات الى النص الشعري المرادة دراسته ، فان قبلها تكون اداة اضافية للحكم عليه ، وان لم يقبلها النص ، تكون بعيدة عن المعنى الذي اراده الشاعر ، فتستبعد وتعتدم الاساليب الشعرية المعروفة . وقد حاولنا في هذا النموذج ان نعطي مثالا على ذلك بتطبيقه على « كويلان » .

(١١) انظر (Leech, 1979, pp. 147-161) .

(١٢) انظر المرجع اعلاه من ٨٩-١٢٨ (Leech) .

الشكل :

تأخذ القصيدة الانجليزية اشكالا مختلفة من حيث ترتيب ابياتها^(١٣) ونجزتها ، وعادة ما يكون للشكل قيمته في المعنى الاجمالي للقصيدة ، ولذلك يؤخذ في الاعتبار عند الموازنة بين الفكرة الاساسية التي يريد الشاعر والاسلوب الفني الذي ابتدعه او اختاره لمعالجة هذه الفكرة وتوصيلها للقارئ . وعلى هذا الاساس يكون الشكل واحدا من هذه الطوائف او الاساليب الفنية Artistic Techniques التي تؤكد صنعة الشاعر وبراعته الشعرية .

تنقسم « كويلا خان » من حيث الشكل الى جزئين : الجزء الأول (الأبيات : ١ - ٤٧) ويصف هذا الصقع الخصيب من الأرض ، وفيه النبع والنهر المقدس ، والقبة التي أمر ببنائها كويلاي خان على سيفه ، ثم غير ان الثلوج وبدخلها بحر زاخر ساكن حيث يصب هذا النهر . والجزء الثاني (الأبيات : ٤٨ - ٦٣) ويصف هذه القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً . والشاعر الذي أخذ بسحر موسيقاها وحلاوة صوته الى درجة من النشوة والانفعال ، جعلت صحبه الذين راعهم حاله هذا يلتفون حوله في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه بإعجاب وانبهار . يقول « هاوس » :

« والعلاقة بين هذين الجزئين ومحاولة الربط بينهما تعطينا هذه القصيدة شخصيتها من حيث اتحاد الفكرة الاساسية والصورة الشعرية ، وعلى الربط بين هذين الجزئين يعتمد التحليل الموضوعي لهذه القصيدة » .
(Jones & Tydeman, 1973, P. 201)

٢ - الصورة الشعرية :

في الجزء الأول من القصيدة بدأ الشاعر بوصف هذه البقعة الخصيبة من الأرض ، تسورها حيطان وأبراج عالية ، وفي وسطها قبة عظيمة تحيط بها خدائق يانعة ترويه نيبيرات وغدران . وقد نمت هذه الحدائق وتكاثفت وتطاوالت حتى صارت كالجبال في علوها وارتفاعها تحجب الشمس وتأتي من الضياء بما يكفي هذه الجنان ورحباتها الخضراء التي أزهر فيها كثير من شجر البخور الذي فاح عبيره وأريجيه فعبق أرجاء المكان .

وفي جانب آخر من هذه البقعة الخصيبة انحدرت تلة^(١٤) (مهواة) عميقة الى سفح جبل ، كستة الأعشاب وأشجار الارز حلة من الخضرة الكثيفة . ونبع وافر فياض قد تفجر من هذه المهواة ما زال يدفع الماء دفعاً فتتهز الأرض

(١٣) الشكل يختلف من عمل الى آخر ، ومن جنس من أجناس الشعر الى آخر . فالشكل في الملحمة epic فهو في القصيدة الغنائية ode ، فهو في السونية sonnet ، وهكذا . وعند دراسة الشكل في القصيدة يكون التركيز على اجزائها او طريقة تجزئتها وتقسيماتها ، ومحاولة الربط بين هذه الاجزاء والفكرة ربطاً يعتمد على التسلسل المنطقي والتدرج والانسجام كما هو الحال في كثير من « سونيتات » شكسبير « shakespeare's Sonnets » .

(١٤) التلة بكسر اللام وتسكين اللام مكان منخفض بين جبلين او مرتفعين ، أو ما ارتفع من مسيل الماء والغسل عن الجبال او قرار الأرض ، وجمعها تلاع ، يقول طرفة بن العبد :

ولست بحلال العتاج هائلة
ولكن مسق يتركب القوم أرفد

اهتزازاً على اثر اهتياجه وغليانه ، وتتناثر شظايا الصخور كالسقيط المتهاوي . ومن بين هذه الصخور المتناثرة يقفز النهر المقدس عالياً ليشق مجراه متعرجاً أثناء اختراقه الغابة والوادي في بطن هذه البقعة الخصيبة الى أن يصل الى تلك الغيران الثلجية العميقة المتداخلة تحت الأرض ويصب في محيط ساكن هادئ .

أول ما يلاحظ في هذا الجزء من القصيدة الوضوح الشديد ، وتحديد الموضوع منذ البداية ، أي من افتتاحية القصيدة والى نهاية هذا الجزء . فإذا ما وضع القارىء يده على هذا الوصف الدقيق ، ولسه وحس به وتصوره كما تصوره الشاعر ، تمكن من وضع يده على وحدة الموضوع في هذه القصيدة ، ذلك أن هذه الصورة الشعرية الكاملة تحمل من هذا الجزء وحدة شعرية متماسكة ، تدحض أياً من آراء النقاد التي تعامل هذه القصيدة على أنها « نتاج لحلم » أو « قطعة شعرية » مبتورة . يقول همفري هاوس :

« ان في هذه البقعة الخصيبة نظاماً طبيعياً يمكن أن يكون في أي مكان ولذلك تكون خصوبة هذا السهل الذي يرويه هذا النبع الوافر شيئاً منطقياً فلولا هذا النبع الذي لا يفتر ولا ينقطع عطؤه لأصبح أمر الخصوبة هذا مستحيلاً . وتبقى القبة والأسوار التي تحيط بهذه الجنان ، العنصران الوحيدان من صنع الانسان ، ويظل المنطق مقبولاً وقائماً لأن الأباطرة والملوك قد اشتهروا ببناء مثل هذه العجائب .

(Jones & Tydeman, 1973, p.p. 202 — 203)

وهذه المعاني يمكن أن تستقي من الوصف الدقيق لهذا النبع الوافر وللقبة والنهر .

أ - وصف النبع (الأبيات : ٢٠ - ٢٧) :

في هذه الأبيات شعور وإحساس عميق بقوة هذا النبع الفياض ، المليء بالحياة والطاقة العجيبة ، التي لا تفتأ أبداً ، وقد عبر عنها الشاعر باستخدامه الفاظاً وجملاً وشبه جمل : « سقيط يتهاوى rebounding hail ، الصخور الراقصة dancing rocks ، شظايا من صخور huge fragments ، حبات عصفافية Chaffy grain ، استخداماً بليغاً أعطى للقصيدة نوعاً آخر من الثقل والتأثير ، وفي نفس الوقت يحافظ على بناء أفكاره وإخراجها منظمة في استمرارية واتصال وترابط . (Jones & Tydeman, 1973, P. 203) .

وقد برزت من وصف النبع صورة شعرية كاملة رائعة مليئة بالحياة لأن النظم قد احتوى على خمسة عناصر هامة

هي :

- ١ - هذا الوصف الجغرافي الدقيق .
- ٢ - نظم الكلمات واستخدام بعض العبارات استخداماً بليغاً .
- ٣ - بناء أفكار الشاعر وإخراجها منظمة في شيء من الاستمرارية والترابط والاتصال .
- ٤ - هذه الحيوية والطاقة المطلوبة للتعبير عن فعل هذا النبع المتعرج وطاقاته العارمة .

٥ - قدرة الشاعر على التحكم في هذه الحيوية ، حيث تمكن من الجمع بين حيوية الصورة الشعرية وحركتها ، والسيطرة عليها عن طريق الموسيقى الشعرية والتأثير الصوتي ، لا سيما النبر والايقاع في هذه الأبيات :

من بين هذه الصخور المايدة
قفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد ..
ولخمسة أميال ينحدر تائهاً
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان .

ب - وصف القبة والنهر (الأبيات : ٢ - ٦ ، ٢٨ - ٣٦ ، ٤٠ - ٤٧) :

« هذا الوصف الرائع ، وما يحتويه من وضوح واستقامة وتساق ، والطريقة التي عامل بها الشاعر البقعة الخصبية ، وما فيها من عناصر الطبيعة ، اللذان صاحبها هذا الجزء من القصيدة يؤديان إلى المعنى الرئيسي ووحدة الموضوع فيها . فالقبة ترمز لكمال الابداع الفني عند الانسان ، شاعراً كان أم ملكاً ، والرضا التام الذي يحسه لما حققه من ابداع ، وهي - مستديرة ومرئية وكاملة - بمثابة القلب لهذا الفردوس الذي اجتمعت فيه قدرات الانسان وهبات الطبيعة . وقد ذكرها الشاعر ثلاث مرات في هذا الجزء ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « متعة » pleasure ، كذلك ذكر كلمة نهر ثلاثاً ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « مقدس » sacred ، وهو نعت وصفي epithet حافظ عليه الشاعر دون اختلال في النظم ، وأخيراً تلتقي المتعة (القبة) بالقدسية (النهر) » (١٥) .

وببقى ظل القبة صابحاً
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليسان النبع
وأصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقي واحد .

والمتعة المقصودة هنا من نوع فريد ، انها قمة الاحساس بالنشوة والسعادة التي يصل اليها الانسان ، عندما يشيد صرحاً رائعاً كهذا الفردوس المصنوع ، مثلها مثل المتعة والنشوة - وهما الشعور بالرضا الذي يحس به المتصوفة عندما يصلون درجة قصوى من كمال التسبيح لله والتفكير في مخلوقاته . واقتران المتعة بالقدسية هنا دليل على هذه النعمة (العبقريّة وقوى ابداع الخيال) التي أنعم الله بها على الشاعر والحنّ وحباهما بها من دون الناس .

(٢٥) « ملهري هاوس » ، (المرجع ، ص ٢٠) .

٣ - الربط بين جزئي القصيدة :

« ان وحدة الموضوع في القصيدة كلها تعتمد على هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني » (١٦) ، وعلى هذا الانتقال وحده ، يعتمد التفسير الرابع لفكرة القصيدة ، فالى أي حد نجح الشاعر في هذا الانتقال ؟ لنا في ايجاد هذه العلاقة بين جزئي القصيدة والربط بينهما مناح تفصلها فيما يلي :

أ - الحركة التصويرية :

ان واحداً من المحاور التي يركز عليها هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني ، يكمن في الحركة التصويرية التي صاحبت الجزء الثاني من القصيدة . وأول ما تضمنه هذا الجزء وصف القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تنغني عن جبل « أبورا »
فأخلت بجمال شلوها وعذوبة لحنها
وامتدب إلي لرح ووجد عميق
وعلى أثر حلاوة صوته وسحر موسيقاها
كدت أن أبني قبة - مثل تلك -
عندما الهواه .. وتضيئها الشمس
فوق غيران الشلوج .

والشاعر هنا كمن خبا صوته بعد أن ارتحل به عقله في عوالم الخيال ، وراح في نوبة من نوبات « جنون الشعر » Poetic Frenzy ، وهو في حالته هذه مر به طيف لقينة حبشية رائعة الجمال تعزف على قيثارتها وتنغني ، فسحره لحنها الجميل وصوتها العذب وبث فيه شيئاً من الحيوية والنشاط الذهني ، وانتعش عقله وتحركت فيه عوامل الخيال حتى بلغ درجة من الابداع الشعري على أثرها كاد أن يبني قبة مثل تلك (التي بناها الخان العظيم) في الخيال (في الهواه) . فكان طيف هذه القينة بمثابة الصخرة التي عادة ما تصيب الشاعر الملهم ، فتعز ثباته وتعيده الى نفسه مرة أخرى ، وتكون بذلك مصدر الإلهام والابداع وسمو الخيال .

والعلاقة بين جزئي القصيدة تتبلور إذا ما توسعنا قليلاً في المقارنة بين النهر وخيال الشاعر في شيء من الرمزية . فالنهر يشق مجراه في بطن هذه البقعة الخصيبة ، يروي جناتها وحدائقها ، ويجري نشاطاً قوياً حيويّاً داخل تلك الغيران

(١٦) هنري ملوس (نفس المرجع ص ٢٠١) .

العميقة حتى يصب في خضم هادئ ساكن ، ولكنه لا يموت ابداً ، لأن الخان العظيم ما زال يسمع هدير الأمواه ينبعث من داخل الغيران . كذلك خيال الشاعر خبا الى حين بارتحاله في واحدة من نوبات جنون الشعر ولكنه لم يتنه . فالنهر رمز النماء والحياة ، يرتحل داخل الغيران ولا يموت ، وخيال الشاعر ينجو الى حين ، ولكنه يعود ويزدهر مع كل صحوة من هذه الصحوات التي عادة ما تخرج العباقرة والشعراء من ثباتهم وتثبت فيهم الروح . وهذا التفسير يلغي ما ذهب اليه أصحاب التفسير الأول في دعواهم بأفول نجم الشاعر .

ومثل هذه الصحوة التي تتاب الشاعر الملهم بعد ثبات عميق أو ارتحال مؤقت من عالم الحسيات الى عوالم الخيال ، ليست بغريبة على الشعراء الملهمين ، فهذا قيس بن الملوح ، كما صورته شوقي ، يضرب في البوادي والفلوات ، وقد بلغت به لواعج الصبابة والهوى مبلغاً أقرب الى حالات الجنون والخلل ، ومع ذلك ، وما ان يسمع اسم « ليلي » يثوب من خبله ويفيق من جنونه وتدب فيه الحياة ، وكأن الحبيبة مصدر الالهام ، فيقول شعراً جميلاً لا يرد على لسان غبول أو مجنون :

ليلى ، مناذ دعا ليلي فخف له	نشوان في جنبات الصدر عريد
ليلي ، أنظري اليي هل مادت بأهلها	وهل ترنم في المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن في أذني	سحر لعمر له في السمع ترديد
ليلي تردد في سمعي وفي خلدي	كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوتها	أم المنادون عشاق معابيد
ان يشركوني في ليلي فلا رجعت	جبال نجد لهم صوتاً ولا البيد
أغير ليلي نادوا أم بها هتفوا	فداء ليلي الليالي الخرد الغيد
اذا سمعت اسم ليلي ثبت من خبلي	وثاب ما صرعت مني العناقيد
كسا النداء اسمها حسناً وحبيبه	حتى كان اسمها البشري أو العيد
ليلى ، لعلي مجنون - يخيّل لي	لا الحي نادوا على ليلي ولا نودوا

أحمد شوقي - ١٩٨١ ، ص ٣١ - ٣٢ .

وتضمن هذا الجزء من القصيدة أيضاً وصفاً للشاعر الملهم وقد هب من غفوته ، فبدت هيئته بشعر رأسه الواقف في غير انتظام ؛ وعينه المتقدتين ، غريبة للناظرين ، فالتف حوله نفر من صحبه في حلقات ثلاث ، ينظرون اليه في تعجب وانبهار وحيرة :

احلروا ... احلروا !
عيناه المقتدان ... شعره النائر

التفوا حوله في حلقات ثلاثاً
واغمضوا أعينكم من خشية وخوف
فهو الذي طعم من ندى العسل
وشرب من لبن الفردوس

يقول همفري هاوس في هذا الصدد : « هاتان العبارتان (عيناه المتقدتان وشعره الثائر لا تدلان على ملك من ملوك التتر ، إلا إذا كان هناك وصف سابق لهيئة ملوك التتر. ولكن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها تناقش موضوع الأبداع الشعري ، فإن الشخص المعني هنا يكون الشاعر نفسه أو الشاعر مطلقاً وليس ملكاً من ملوك التتر ، لأن هذا يكون جنون الشعر ، كذلك تكون الأغنية والقينة الحبشية التي تغنيها رمزاً يصور حالة من حالات جنون الشعر . (In Jones & Tydeman, 1973, P. 201.)

« وما يؤكد هذه العلاقة المنطقية والربط بين جزئي القصيدة أيضاً اتيان الشاعر بكلمة « فردوس » paradise لتكون آخر كلمات القصيدة ، وقد ذكرها كحقيقة ، وليست مجرد أمل بعيد المنال يعني نفسه به ، فهو متشرب بروح الجنان (الطبيعة) مترعرع بين حناياها ، وهي مصدر وجهه وإلهامه وأبداعه . كذلك قدم الشاعر الصقع الخصب كحقيقة دون أن يطلق عليه كلمة « فردوس » . ولكن الصورة الشعرية التي قدمها حملت هذا المعنى » (١٧) . فهذا الصقع الخصب ، وما فيه من جنان يانعة ونبع والرفياض ، وانهار تجري فوق وتحت الأرض ، وغيوان الثلوج وغيرها ، يعطي صورة رائعة لفردوس مصنوع . وما يؤكد أيضاً حقيقة هذا الفردوس المصنوع نعت الشاعر له بأنه « معجزة من صنع فريد » : It was a miracle of rare device . هذا الفردوس شيء نادر الوجود ، وفوق تصور وطاقه البشر ، ولكن الخان العظيم والشاعر الملهم حققاه ، الخان بإرادته وسلطاته ، والشاعر بهذه الدرجة الرفيعة من نمو الخيال وكماله التي تجعله دائم الأبداع والتصور لمثل هذا الفردوس الفريد ، ثم يترجم هذا التصور شعراً يبهر السامعين .

٤ - الموسيقى الشعرية :

إن الموسيقى الشعرية التي صاحبت معظم أبيات القصيدة تبرز الصورة الشعرية كاملة متماسكة ، مما يؤكد وحدة الموضوع وفكرة القصيدة كما عرضها أصحاب التفسير الرابع . فالموسيقى الشعرية التي صاحبت الأبيات التي تصف الحلم وطيف القينة الحبشية ، تشكل محور ارتكاز آخر لهذا الانتقال المنطقي بين جزئي القصيدة ، لأنها تسلط الضوء على وحدة القصيدة ، وأنها عن الأبداع الشعري وليست عن اضمحلال الشاعرية :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزلت على قيثارتها تنغى عن جبل « أبرور »

(١٧) « هاوس » (نفس المرجع ، ص ٢٠) .

ونعتمد هنا على عنصرين هامين من عناصر موسيقى الشعر هما النبر stress والإيقاع rhythm^(١٨). فإذا كان النبر ثقيلًا أخذ بالتفسير الأول كما قدمناه ، ولكن الرجوع أن النبر خفيف على كلمة « مرة » ، ويكون المعنى : وفي مرة من المرات العديدة التي احلم فيها أو التي يأتي فيها مثل هذا الإلهام حلمت بقينة حبشية الخ ، وليست هذه المرة الوحيدة أو الأولى والأخيرة التي يأتي فيها مثل هذا الطيف والإلهام ، فأنا شاعر ملهم دائم الإلهام ، وما هذه الا واحدة من وحي الهامي .

وأبيات أخريات تعتبر أساسية للتفسير الرابع وتعبّر أيضاً عن هذا الانتقال .

Could I revive within me
Her Symphony and song,
To such a deep delight't would win me,
That with music loud and long,
I wold build that dome in air
That sunny dome ! those caves of ice !

وفي ترجمة هذا النص لنا مشربان تبعاً للتفسير الذي نريده ، فإذا أخذنا بالتفسير الأول تكون الترجمة على هذا النحو :

إذا ما أخذت بجمال صوتها وعلوية لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف أبني قبة مثل تلك الخ

وبناء على هذه الترجمة يكون النبر ثقيلًا على كلمة could ويكون المعنى : « ان كنت حقاً استطيع أو أن يمكنني حقاً أن اسحر بهذا الصوت الجميل وأتأثر به الخ ، ولكن وحسرتاه فأنا لا أقدر ، أو واحسرتاه فانه ليس لي امكاني أن أتأثر بهذا اللحن الجميل » . وبالتالي يتغير المعنى الاجمالي للقصيدة وتكون فكرتها الأساسية كما رآها أصحاب التفسير الأول والثاني عن مسخط وحنق الشاعر وفشل شاعريته وقوى الابداع الفني فيه .

أما اذا ما نُبرت كلمة could نبراً خفيفاً يكون المعنى : « أنا استطيع فعلاً أن أردت » ، وتكون الترجمة كما جاء في النص المترجم :

لقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال غناها وعلوية لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق الخ

(١٨) احصلنا على « هلوس » في موضوع النبر والإيقاع (نفس المرجع ص ٢٠١) .

وبناء على هذه الترجمة تكون الفكرة الأساسية للقصيدة (الابداع الشعري) وما صاحبها من شرح للتفسير الرابع، ولهذا اتجهنا الى الترجمة على النحو المذكور في النص المترجم.

هذا وتوحي الموسيقى أيضاً بفكرة الانتصار لحقيقة هذه الطاقات والقوى الابداعية، وما تحتويه من دفقة شعورية وصحوة شاعرية، ومدى عظمة هذه الدفقة والصحة، وما توحيان به يكشف عنها وصف اثرها على الشاعر:

وعلى أثر حلاوة صوتها وعدوية لحنها
كدت أن أبني قبة - مثل تلك -
عمادها الهواء وتضيئها الشمس
فوق غيران الشلرج .

وتنبر كلمة «كدت» would نبراً ثقيلاً في البيت :

«كدت أن أبني قبة مثل تلك I would build that dome» لتؤكد أن الشاعر قد أخذ فعلاً بهذا اللحن الجميل، إلى درجة من النشوة والانشراح ونشاط القريحة، حتى كاد أن يبني قبة - مثل تلك التي بناها الخان العظيم - في الخيال. «وهنا يرجع كولريديج» الى القبة العظيمة التي وصفها في الجزء الأول كما بناها «كوبلاخان»، فلم يستطع تخيلها أصلاً، لما وصفها في الجزء الأول من القصيدة، ولما كان لسحر الغناء واللحن الذي تعزفه هذه القبة الحبشية أي أثر جوهري محسوس، وكذلك الأثر الذي حمل الشاعر لأن يأتي بمثل ما أتى به من ابداع. ولأن الجزء الأول يقدم القبة والنهر وموقعهما، في صورة رائعة كاملة، قبلنا حقيقة هذه الدفقة الشعورية والصحة الشاعرية والانبعاث من جديد الى عوالم الخيال والابداع الشعري في الجزء الثاني. (Jones & Tydeman, 1973, P. 201).

ونبر ثقیل آخر على كلمة سوف should يؤكد أن الشاعر يمكن أن يتصور مثل هذا الفردوس في الخيال ثم يترجمه شعراً ليميز هذا التصور لأصحابه واصدقائه، في صورة حية بديمة، فيحتملون في أمر هذا الشاعر الملهم. كذلك يؤكد هذا النبر الثقيل أن في مقدور الشاعر أن يفعل هذا تحت تأثير هذه الدفقة الشعورية والصحة الشاعرية، التي يأتي بها مثل هذا الطيف العابر:

And all who heard should see them there.
And all should cry, Beware ! Beware !

ولو قد فعلت وعلم الناس بها
لجاؤا جميعاً ومباحوا لي حيرة :
احذروه ! احذروه !

وأخيراً ، اذا كانت هذه القصيدة عن موضوع انحطاط الخيال الشعري والشاعرية كما ادعى أصحاب التفسيرين الأول والثاني ، لجاء النبر ثقيلاً في معظمه ، وكان الايقاع بطيئاً ، تمثيلاً مع نفسية الشاعر اليائسة ، وقد رأينا كثيراً من شعراء الانجليزية المبدعين يلجأون لاستعمال الوزن البطيء والأصوات المتحركة الطويلة ، تعبيراً عن حالة الكآبة أو اليأس أو الحزن العميق . ولكن الايقاع الذي صاحب أبيات هذه القصيدة بشكل غام ، يوحي بمعنى التفسير الرابع ويؤكد أن خيال الشاعر ما زال خصباً ، وأن شاعريته ما زالت حية نشطة معطاءة ، على عكس ما ادعى أصحاب التفسيرين المذكورين ، ذلك « لأن الوزن في الأبيات جاء خفيفاً وسريعاً تمثيلاً مع الحالة النفسية للشاعر ، التي تنقلت تنقلًا سريعاً من البهجة والاعتباط والفرح العظيم ، الى التأثر والصحوة الشاعرية ، الى النشوة التي يلقاها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من الابداع الشعري » . ونظم الأبيات يؤكد هذه النشوة ولا يوحي بغيرها ، وما من قارئ مرهف الاحساس ليقرأها على نحو غير هذا ، (Jones & Tydeman, 1973, 201) .

كوبلاخان

(١)

- ١ - ولي « زانتو » أمر « كوبلاخان » .
- ٢ - أن تقدم قبة عظيمة للمنع والملاذ .
- ٣ - على شاطئ « آلب » للقدس . .
- ٤ - ذلك النهر الذي يجري .
- ٥ - داخل خيران لا يبلغ اقوارها السان .
- ٦ - ويصب في بحر لا تصل إليه الشمس .

- ٧ - وخسة أميال من أرض خصبة
- ٨ - يحيطها سوزان ، من أبراج وحيطان
- ٩ - فيها جنان بائمة ، وغدران جارية .
- ١٠ - وكم من شجر البخور فيها قد أزهرو . .
- ١١ - وهنا رحلت من عطرة تضئها الشمس .
- ١٢ - وتكتظها غابات قدمة كالجبال .

- ١٣ - ما أجملها من مهواة جميلة رائحة
- ١٤ - تنحدر إلى سفح الجبل الأخضر .
- ١٥ - هفرقة هذا الغطاء الأزدي .
- ١٦ - ولي قاعها شبح القمر السحب .
- ١٧ - سكتته جنية تكي حبيها .
- ١٨ - أنه مكان موطن
- ١٩ - كذهله أبدا مهيب سحر .

- ٢٠ - ونبع زاهر قد تفجر من هذه المهواة .
- ٢١ - ما زال يتلجج في احتياج واضطراب وظليان .
- ٢٢ - وكان الأرض من تحت .
- ٢٣ - تلهث بأفئس سريعة القيلة .
- ٢٤ - ولي وسط هذا التفجر والذليان .
- ٢٥ - تنارت ظلماتها من صخور .
- ٢٦ - كأنها سقيط يتهاوى .
- ٢٧ - أو حبات عصافير يستنفها حاصد يضربه .
- ٢٨ - ومن بين ملي الصخور لليلة .
- ٢٩ - قفز النهر للقدس عالياً .
- ٣٠ - ليجري من الآذ والى الأبد . .
- ٣١ - ولخمسة أميال يتحدر تلقها .

- ٣٢ - وهو يتخرق الغابة والوادي .
- ٣٣ - حتى يصل إلى تلك الديران .
- ٣٤ - التي لا يبلغ اقوارها السان .
- ٣٥ - ويصب في حيط ساج .
- ٣٦ - فيهمد صيحانه . . ويحمد خليله .
- ٣٧ - ولي وسط هذا الهيجان . .
- ٣٨ - سمع أصوات الخوق « كوبلان خان »
- ٣٩ - كترامى من يمد . . منيرة بحرب .

- ٤٠ - ويلى ظل الغلبة ساجها .
- ٤١ - في نقطة وسط الأنواع
- ٤٢ - حيث يسمع طليان النبع
- ٤٣ - وأصداء النهر داخل الديران
- ٤٤ - في جرس موسيقى واحد .
- ٤٥ - أنها معجزة من صنع فريد .
- ٤٦ - قبة تضئها الشمس .
- ٤٧ - فوق خيران من تلوج

(٢)

- ٤٨ - وقد حلت مرة بنية حبيبة .
- ٤٩ - حزقت حل قنارها تغلى من جبل « أبورا »
- ٥٠ - فأعلنت بجمال شموها وعلوية لحبا .
- ٥١ - واستبدى فرح ووجد صديق .
- ٥٢ - وعلى أكر حلالة صوبها وسحر موسيقاها .
- ٥٣ - كندت أن أبهى قبة - مثل تلك -
- ٥٤ - عمادها الهواء . . وتضئها الشمس
- ٥٥ - فوق خيران التطرج .
- ٥٦ - ولو قد فملت وعلم الناس بها .
- ٥٧ - لجأوا جميعاً وصاحوا في حيرة وخوف :
- ٥٨ - احلروا احلروا
- ٥٩ - حيتاه المظلتان . . . قعره الظفر .
- ٦٠ - انظروا حوله في حلقات ثلاثاً .
- ٦١ - واحمضوا أعبتكم من عطية وخوف .
- ٦٢ - فهو الذي طعم من ثلج العسل
- وشرّب من لبن الفردوس .

KUBLA KHAN *

(1)

In Xanadu did KUBLA KHAN
A stately pleasure-dome decree :
Where ALPH, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea

So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Emfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman walking for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced :
Amid whose swift half-intermitted Burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.

(2)

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :

* "Kubla Khan", written by Samuel Taylor Coleridge, in Hayward, John (ed.), The Penguin Book of English Verse, Penguin Books, Middlesex, 1970, PP. 255-257.

تفسير الفكرة في « كورلاخان »

And 'mid this tumult Kubla heard from far
 Ancestral voices prophesying war!
 The shadow of the dome of pleasure
 Floated midway on the waves,
 Where was heard the mingled measure
 From the fountain and the caves,
 It was a miracle of rare device,
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!

(2)

A damsel with a dulcimer
 In a vision once I saw :
 It was an Abyssinian maid,
 And on her dulcimer she play'd
 Singing of Mount Abora.
 Could I revive within me
 Her symphony and song,
 To such a deep delight 'twould win me,
 That with music loud and long,
 I would build that dome in air
 That sunny dome! those caves of ice!
 And all who heard should see them there,
 And all should cry, Beware! Beware!
 His flashing eyes, his floating hair!
 Weave a circle round him thrice,
 And close your eyes with holy dread :
 For he on honey-dew hath fed,
 And drunk the milk of Paradise.

المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

- أحمد شوقي : مسرحية مجنون ليلى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١ .
 د . أحمد الطيب : أصوات وحناجر ومقالات أخرى ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٥ .
 ديوان طرفة بن العبد ، للنسبة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (بدون تاريخ) .
 د . شوقي ضيف : لي القند الأمي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
 د . محمد غنيمي ملال : الأدب المقلون ، الطبعة الثالثة ، مطبعة مينة مصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع الأجنبية :

- Bodkin, M., *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1935.
 Beer, J. B. (ed.), *Coleridge Variety*, the Macmillan Press, London, 1974.
 Coleridge the Visionary, Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.
 Coleridge, S.T., (Shawcross, ed.), *Biographia Literaria* vol. I & II, Oxford University Press, Oxford, 1965.
 Colmer, J. (ed.), *Coleridge Selected Poems*, Oxford University Press, London, 1966.
 Coburn, Kathleen, *Coleridge: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.
 Cornwell, J., *Coleridge: Poet & Revolutionary 1772-1804 A Critical Biography*, Allen Lane, Penguin Books Ltd., London 1973.
 House, H., *Coleridge: The Clarke Lectures, 1951-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Clarke Lectures, 1951-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Penguin- Book of English Verse*, Penguin Books, Middlesex, England, 1970.
 Hill, J. Spencer (ed.), *Imagination in Coleridge*, the Macmillan Press, Ltd., London, 1978.
 Jones, Alun R. & Tydeman, William (eds.), *Coleridge The Ancient Mariner & Other Poems*, Macmillan, London, 1971.
 Lowes, J.L., *The Road to Xanadu*, Vintage Paperback, New York, 1959.
 Lockridge, Laurence S., *Coleridge The Moralist*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977.
 Leech, G.W., *Allegorical Guide to English Poetry*, Longman, London, 1979.
 Milford, H.S. (ed.), *The Oxford Book of English Verse the Romantic Period (1798-1837)*, Oxford University Press, Oxford, 1963.
 McFarland, *Coleridge and The Pantheist Tradition*, Oxford, University Press, Oxford, 1969.
 Reeves, J., *Selects Poems of Samuel Taylor Coleridge*, Heineman, London, 1976.
 Schneider, E., *Optimism and Kubla Khan*, Chicago, 1933.

مدخل

« إذا انطلقنا من الحقيقة التي تثبت حداثة المجتمع العربي في الممارسة المسرحية ، بمستوياتها المتعلقة بكتابة النص الأدبي وقراءته الركحية وعرضه أمام الجمهور ، فإن عمر المسرح العربي - وهو يجرب مجموعة من الأدوات التي يريد بها أن يؤسس نظريته المسرحية - يضعنا أمام بعض التراكمات الابداعية والتأججات التي يمكن أن نطرح حول هويتها مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تكوينها وبنيتها وخصوصياتها كجنس أدبي له مقوماته التي ينهض عليها وبالصنوع المسرح الشعري ، الذي ينبت جسده على لغة تختلف في مواصفاتها وميكانزماتها عن اللغة الشفهية العادية ، ويكون خطابه بمادة لغوية تنتمي الى حقل آخر من حقول الابداع وهو الشعر .

لهذا فإن اشكالية نص « المسرحية الشعرية » بالمغرب يضعنا أمام المعادلة التالية :

- ١ - مدى سلامة بناء النص « المسرحي » وأساسه الدرامية .
- ٢ - تاريخ هذه التجربة - شكلا ومضمونا - بالشرق والمغرب .
- ٣ - علاقة النص بالتاريخ بهدف توليد رؤية الكاتب للعالم .
- ٤ - مدى نجاح أو فشل هذا في ارساء قواعده التي تجعل منه نصاً أدبياً .

من هنا كان نص أبي بكر اللمتوني « بقيت وحدي » مجالا لهذا البحث ونموذجا حيا للابداع المغربي في بداية تأسيس خطابه الدرامي الذي انخرط في الواقع المعيش ، بوعي تاريخي لينقله بأدواته الفنية لداخل النص ، هذا الواقع الذي يصير كومة من العلاقات له وجوده المادي الذي يكسر انعكاس حقيقة الواقع لأنه

بداية المسرح الشعري بالمغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة

عبدالرحمن بن زيدان

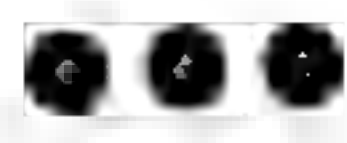
كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب

يحرفها بطريقته لتصبح دلالات نامضة في قضاء النص برؤية جديدة تؤسس بعدها المعرفي على المعطيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة .

لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال ، لهذا كان طموحا كبيرا يتوخى انتاج معرفته بالتجربة - فقط - دون الارتكاز على نظرية مسرحية مورثة ، أو مفاهيم تناقلتها الأجيال في مجال المسرح .

لهذا ساجعل من نموذج اللمتوني - كذات مبدعة - والنص المسرحي كنتاج يؤرخ للبدايات - بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ - مادة المعالجة والتحليل حيث سأركز على مضمون النص ، وعلاقته الجدلية بالشكل ، لأن المعطيات المادية التي كان يحتاج منها اللمتوني ، قد تمت صياغتها من خلال قناعات الكاتب الوطنية ، والتي أراد أن يؤرخ من خلالها لفترة حاسمة ومهمة من تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب (١٩٥٣ - ١٩٥٦) والتي حددت قضاء النص المسرحي والصراع داخله ، والتناقض بين شخصيه ، في محطات تاريخية مهمة - (٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦) كانت تمثل نقاط تحول مسار الحركة الوطنية والمقاومة المغربية ، وهي تناضل من أجل تثبيت نوعية الحكم في المغرب ، ومحاربة التسلط الغربي المتمثل في فرنسا وأسبانيا ، وفي أدوات الاستعمار وبيادقه الذين يعتبرون لوالب في آلة كبيرة تسخر للنهب ، وضرب الفكر العربي ، والمقومات الاسلامية ليحل محلها النمط الغربي وما يحمله من شوفينية وخلفيات أيديولوجية يحقر بها البلد المستعمر ويفرغه من محتواه الوطني القومي .

ان هذا النوع من المسرح يعتبر امتدادا للشعر الوطني في فترة ما بعد الاستقلال على اعتبار أن واقعية النص تأتي من التقائه بالمرجع / الواقع / التاريخ . وتمثل هذه المسرحية نموذجا للقاء الداخل المضمون بالخارج الواقع . وهذا ما يتطلب وقفة تمحيص وتحليل لهذا النموذج انطلاقا من القراءة التي تركز على الأساس المادي وتاريخية الأحداث وموقف المبدع من هذه المعطيات الى طريقة تشكيل النص ، وما يحمله هذا التشكيل من دلالات ورموز .



هدف الشعر : من التاريخي الى الوطني :

تنفرد الدرامات بين الأنواع الأدبية بارتباطها الوثيق - جدا - بالأشكال الأخرى للفن ، والدراما من حيث جوهرها ليست مجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل - فضلا عن ذلك - شيئا ما يتحدى حدود الأدب ، وأن تحليلها يمكن أن يتحقق بالاستثناء - ليس فقط الى نظرية الأدب - بل الى نظرية المسرح أيضا .

لهذا - وعلى ضوء هذا التعريف ، يمكن أن نبحث في المسرح العربي :

١ - هل هو أصيل أم دخيل ؟

٢ - هل له جذوره التاريخية على مستوى الممارسة والتنظير ، أم أنه مستورد ودخيل على التربية العربية ؟

لقد أكد جل الباحثين - غياب المسرح بمفهومه الغربي - عن الحقل الثقافي العربي ، كنص أدبي ، كبنية ، كإخراج وتمثيل ، لأن ظروفها دينية واجتماعية لم تجعل التربية العربية - في القديم - مهية لتقبل هذا الشكل الفني ، لأن العرب

كانوا يشعرون بتفوقهم في الشعر - الذي هو ديوانهم - فلماذا اللجوء الى هذا المستورد . سيما وأن تركيبه - أي المسرح - متداخل ومتشابه في تكوينه اللغوي واللامائي ، والرقص والغناء والحركة والاضاءة واللقاء .

لهذا ومع مارون النقاش (سنة ١٨٤٨) ، ونتيجة التفاعل مع الحضارة الغربية ، والتصادم معها ، أعلن من ميلاد الملامح الأولى للمسرح العربي ، حاول بها الرواد تجريب هذا الشكل التعبيري وتجليه في التربية العربية وربطه ببعض الظواهر المسرحية - أو الأشكال ما قبل مسرحية - كما يسميها بعض النقاد - كالحكواتي - السامر ، الديوان - خيال الظل - القرة قوز ، الحلقة البساط ، سيد الكتيقي والمقلداتي ، لجعل الفرجة تتخذ شكلها العربي ، ولتخاطب الحس والذوق العربي الذي له خصوصياته البيئية والثقافية داخل التاريخ العربي .

لهذا كان الرواد - من مارون النقاش الى يعقوب صنوع وجورج أبيض وأبي خليل القباني الى أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة - مسكونين بها جس تحديد هوية قومية للمسرح العربي ، في بناء جسد النص بمادة لغوية عربية تشبعت بالتراث انطلاقا من المفهوم القومي للغة والدين والتاريخ والتراث العربي .

الا ان النصوص المعبرة عن البدايات والامتداد تحمل اشكالياتها معها سواء كتبت نثرا أو شعرا ، لأن غياب تمثيل حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية - غالبا ما كان يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما - عند الرواد - ويظهر هذا - أكثر - في محاولة ربط الشعر بالدراما ، أي تكييف المقول الشعري - كوعي ذاتي بالدراما كتعبير موضوعي قائم على نظرية الأدب عامة ونظرية المسرح خاصة .

ويديهي - هنا « أن تأخذ الدراما الشعرية ، مكانها في الأدب العربي بتقليد ما عرفه شوقي من الدراما الشعرية العالمية ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون أعمال « كورني » و « راسين » و « شكسبير » هي الاعلام التي أثرت فيه ووجهته الى طريق الدراما الشعرية . ولعل أهم عنصر تأثر به هؤلاء - تراجيديا - هي تحطيم الفرد النبيل الذي يخسر في صراعه مواصفات اجتماعية وأخلاقية ، تسحق ميوله الفردية وعواطفه الخاصة وطموحه الى التحرر أو الحب أو المعرفة أو السلطان .^(١)

وهذا يعني أن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند أحمد شوقي - خاصة - والرواد - عامة كان مستمدا من :

- ١ - تراجيديا تحطيم الفرد النبيل .
 - ٢ - الرجوع الى التراث والماضي العربي لتوكيد الذات .
- وعندما نرجع الى النص المسرحي الشعري بالمغرب نجد أن بدايته كانت بتقليد ما عرفه أحمد شوقي من صور الدراما الشعرية الفرنسية والانجليزية . وهذا التقليد والتأثر بالشرق العربي له مبرراته الثقافية والحضارية ، لأن الصلة بين المغرب والشرق لم تنقطع رغم وقوع العالم العربي تحت السيطرة الغربية - أما حماية أو انتدابا أو استعمارا مباشرا . وهذه

(١) سلمي خشبة : قطبا معاصرة في المسرح ص : ٢٤٠

الصلة وهذا التفاعل و « ان ظل واضحا على مر العصور ، فان المغرب كان متخلفا عن النهضة الشرقية^(٢) مما أعطى للمشرق العربي قصب السبق في النهوض الثقافي والبعث الفكري ، والاصلاح الديني ، حتى أن كل الخطوات التي كان يحققها في مختلف المجالات المعرفية والسياسية أصبحت نبراسا للمغاربة ينجسبون به حركتهم الناهضة وطموحهم الى الاستقلال .

ويعتبر المسرح الشعري من الشكل التعبيري الذي اطلع عليه المغاربة وتأثروا به ، وفي هذا الصدد يقول محمد الصادق عفيفي : حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها - ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيايين ، وتقدموا يجربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية ، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما .^(٣)

وهكذا ظهرت مجموعة من الأسماء التي اقتحمت الميدان بوعي وطني أولا ، وحماس أدبي ثانيا من أجل التعبير عن قضايا العصر والأمة . نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر ، علال الهاشمي الفيلاي « الخياري » عبدالكبير ، العلمي حسن الطريقت ، محمد الطنجاوي ، أحمد عبد السلام البقالي ، المهدي زريوح ، وأبو بكر اللمتوني في مسرحيته « بقيت وحدي » .

وعندما نقول بأن هؤلاء وغيرهم كانوا ينطلقون من قناعاتهم الوطنية للتعبير عن آمال الشعب المغربي في فترة الاستعمار - فإن النموذج الذي يدخل في هذا الاطار هو مسرحية اللمتوني الشعرية التي ترصد لنا مرحلة النضال المغربي بوعي شعري متقدم . فقد كان نفي السلطات الفرنسية لمحمد الخامس عام ١٩٥٣ ، واحلال محمد بن عرفة مكانه سلطانا على المغرب ، حدثا من أهم أحداث التاريخ المغربي ، تناولته الاقلام من مختلف جوانبه ، فهو أنفة وعزة من جانب الملك ، حيث رفض الخنوع لفرنسا ، وأبي أن يوقع وثيقة الذل والمهانة التي سبق أن وقعها عمه السلطان عبد الحفيظ عام ١٩١٢ ، وهو ثورة من جانب الشعب المغربي بذل فيها الدماء رخيصة في سبيل التحرر والاستقلال ، وهي فرصة مواتية لأبن عرفة الذي اتخذ منه الاستعمار مخلب القط لتحقيق مؤامراته .^(٤)

لهذا فان قراءة نص اللمتوني ومعاينته وتحليله لا تنأى الا ضمن اشكالية النص أولا ، والاطار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين الشعري وبين المسرح ثانيا ، لأن الشعر يمارس تأثيره على المتلقين ، ويجعلهم يندمجون في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها .

« فمن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طابع النثر كثيرا . ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير واصبح بإمكانه أن يكشف الكثير عن الشخص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنهض به أدوات لنية أخرى ، ولكن يجب أن نضع في حسابنا أن كل شيء في الفن انما هو تمثيل أو استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر

(٢) ٥ : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٤١

(٣) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢١

(٤) نفسه : ص : ٢٣١

يجعل الادب المسرحي أكثر تكاملا وثراء ، فاننا كذلك نلاحظ أن المسرحية التي أغناها الشعر ، قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية ولذلك يمكن القول بأن التأثير هنا انما هو تأثير متبادل وليس ثمة طرفا معلقا ، وآخر صانع للفعل .^(٥)

لكن الى أي حد يمكن أن تستشف من هذه المسرحية ما هو درامي ، وأن نخلص الى النتيجة التي نقوم بها هذا العمل تقوينا موضوعيا يضعه في الموقع الذي تمثل منه المسرح ووظيفة الشعر في البناء الكلي للنص ؟

الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدتها في « بقيت وحدي » هو أن النص ما هو الا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتاجات ما بعد الاستقلال أوجد له أبو بكر اللمتوني مبررا لوجوده في الشكل المسرحي ، لأن القصيدة الشعرية - المطولة والمونولوج بنيت ظلت متحركة في بنية النص وتحديد دلالاته وخلفياته الأيديولوجية كدعوة الى تحرير المغرب من الاستعمار عن طريق :

١ - الاصلاح الداخلي .

٢ - المقاومة المسلحة .

وهما الوظيفتان اللتان تحدث عنها الدكتور ابراهيم السولامي قائلا : « قد أبانت الأشعار الوطنية المغربية التي نظمت في عصر الحماية المغربية التي نظمت في عصر الحماية الأوربية ، أن الشعراء الوطنيين رأوا أن التخلص من الغزو الأجنبي لن يكون الا بأحد طريقين : طريق الاصلاح الداخلي ، أو طريق المقاومة المسلحة .

لكن شعر الدعوة الاصلاحية ، وشعر الدعوة للمقاومة اتسما بسمتين مشتركتين : أولاها أنها كانتا دعوتين متعايشتين - فبينما كانت المقاومة المسلحة تشتعل في مناطق الأطلس أو الجنوب أو في جبال الريف ، كانت الدعوة لفتح المدارس والتمسك بالدين الصحيح والوحدة الوطنية مستمرة في المناطق المغربية الأخرى . وثانيها أن الروح الاسلامية هيمنت على الشعراء الوطنيين المغاربة سواء أكانوا من دعاة الاصلاح أو من دعاة الجهاد^(٦)

وهي نفس القضايا التي تطرق اليها اللمتوني ، فوجدناها واضحة جليلة في شخوص المسرحية الذين نقلوا لنا صورا من تاريخ المغرب - في هذه الفترة - نقلا يعكس تدرج الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية للمغرب ويكشف عن النار المتأججة في النفوس توجها الى الحرية والاستقلال ، كما جاء على لسان : « كنزة - ابراهيم - الحلاق - المطربون - رئيس الحقوق الموسيقى - المغني أحمد - المطرب ادريس . . . »

يقول رئيس الحقوق .

رئيس الحقوق : (منفعلا وهو يدفع دفعا ويلوح بيده محتجا) .

أقسرا

الجندي : دونك العزفا ولا رأيا ولا قولا

(٥) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، الموسومة الصغيرة ص : ١٤

(٦) د : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٦٧

الرئيس :	أما في هذه الدنيا	خفير يملك العقلا
	أغنى قبلنا شخص	يعاني الهم والويل ؟
الجندي :	سلوا من يملك الأمرا	ويمضي العقد ويحلا
	« ينسحب الجندي تاركا أفراد الجوق وحدهم »	
الرئيس :	اذن غنوا ، اذن غنوا	غناء الواله الثكل
مطرب :	كثير هو الهم يا أخوتي	فماذا نغني ؟ وماذا ندع ؟
	كأن فؤادي في مقلب	من النار ليس له متزع
	إذا رمت تحريك أيمنه	تحرق أيسره والتزع
الرئيس :	يارفاقي قد أتينا مصفدين	كيف بالله نغني مكرهين ؟
	أسفه الناس وأقسى العالمين	طالب الفرحة من قلب حزين
	مانغني ؟	
مطرب :	« هل درى ظبي الحمى ؟ »	
الرئيس :		لاأرى ظبيا ولكن كلما
	سرت أبصرت غرابا أسجما	بالغ الشؤم يروع الناظرين
مطرب :	غن .. ليل الصب »	
الرئيس :	أسفيه بالغناء	ان ليل الصب موصول الرجاء
	وليالينا رصاص ودماء	وسجون وسجون ومنون ^(٧)

ان هذه اللوحة - وبأقبي فصول المسرحية ، ليست داخلا معزولا عن خارج هو مرجعها . . الخارج « هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطتها داخل النص ، وتحرص على الجام حركة شخص المسرحية ، مطعمة اياه بوحدات حكاية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل عناية الحدث من جهة أخرى . هذه الوحدات التي تبلورت في :

- ١ - قصة غرامية بين الخادمين كنزة وإبراهيم ومنافسة الخلاق له ١٢ صفحة
- ٢ - قصة محاولة قتل ابن عرفة (ص ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧)
- ٣ - قصة داخل قصة . هناك قصة الجوق ثم داخلها يصبح المطرب ادريس راويا لمجموعة من الأحداث . (من ٣٩ - الى ٥٣) .
- ٤ - قصة غرامية بين الخادمين الفرنسيين مكانها وزارة الخارجية الفرنسية بباريس (من ١٠٧ الى ١١٤) .

وتكاد المسرحية تنبني على قصص - درامية ، لكنها لا تمت الى المسرحية الشعرية لامن قريب ولا من بعيد بصلة ، ذلك

أن السمة الدرامية في القصيدة لا مخلق منها مسرحية . وهذا ما أعطى الأفعال المشهدة - لعناصر السرد - طابعا تقريريا يطابق دلالاته الواقعية وذلك ظاهر في التطابق بين زمن الكتابة وزمن الواقع . وفي الشخصيات التي تتحول الى ناقلات أخبار أوحاكية تعتمد على الذاكرة التي اختزنت القول والمحكي ، وانصبت الى تفاصيله لتنقله بعد ذلك . فلقد تكرر القول في النص أكثر من أربعين مرة ، والسماع عشر مرات ، مما شكل محفزا نفسيا عند شخوص المسرحية لتحرير ما قيل لهم مستعملين في ذلك ذاكرتهم ، لأنها ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي ، انها نهوض هذا الواقع الى مستوى عالمه في الذاكرة . انها تخيله ومتخيله .

« نقول تخيله لنشير الى العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي التي بها ينهض المتخيل ، يستوي مستقلا - وليس معزولا - في الذاكرة ونقول تخيلة لنشير الى هذه الاستقلالية في اطار علاقة الكتابة به »^(٨)

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من الميثي التاريخي دون التوغل فيه ، لأن الفعل موجه من الخارج ، والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي والمتواليات الحياة . حتى أن الكتابة في مسرحية ، « بقيت وحدي » تمومت داخل أنساق مكانية مليئة بالصراع (الرباط : عاصمة المغرب) و (وزارة الخارجية الفرنسية) و (المصلى) و (المقبرة) و (القصر الملكي) حيث تتحول الى رموز مكانية والتي تجتمع كلها لتأطير كل شيء في المسرحية لأن البنية المكانية محكمة الاغلاق ، ومحاطة بسياج - حاد - لا يترك المجال لتسيب حركة شخوص المسرحية خارج النص والكتابة ، بلجوتها الى هذا الأماكن تعكس شبكة علائقية متعددة الدلالات لا تفعل ذلك الا لكونها تعبر عن اشكالين أساسيين يرتبطان بشكل الكتابة الشعرية والمسرح وهما :

- ١ - التجربة الشعرية كقدرة على استيعاب التأثير الدرامي .
- ٢ - توظيف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح وليس لصالح النص الشعري وحده .

« ان العمل الأدبي يضاء حين نرى الى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزا أدبيا ، تميزا أدبيا ينهض من فتخيل ، من ذاكرة ، وذاكرة تستقل عن واقع مادي ، مستقل عنه ولكن به ، تستقل حاملة اثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، وتحولت الى ذاكرة »^(٩)



التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

ما تقدم يفسح المجال واسعا للكلام على المسألة التاريخية على أنها نظام نرجع اليه فعل الانسان فيه . وعلاقة الوعي بانتاج علاقة جدلية تجعل من الممارسة « نشاطا فكريا يشتغل على موضوعه » في زمن معين ولحظة تاريخية محددة . وهو ما

(٨) د : دمي العهد : في معرفة النص ص ١٣ .

(٩) نفسه : ص : ١٤

حاول أبو بكر اللمتوني القيام به في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقتها بعالمها التاريخي ، ومحيطها الاجتماعي ، فهي لاتنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية . لقد حددت هيكلتها ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة .

فهي - أي المسرحية - تبدأ بعرض أولى ، الغاية منه موضوعة الحيزين الزماني والمكاني في عهد الحماية (٥٣ - ٥٦) (القصر . وزارة الخارجية ، المصلى ، المقبرة) وتبين هويات الأشخاص والكشف عن انتهاءاتهم الطبقية ، ابن عرفة : سلمى ، الزوجة ، القندور ، الهدار ، الكهل : يمثلون الطبقة « الارستقراطية » في المجتمع المغربي .

المقيم العام الجنرال جيوم : مندوب فرنسا وناشطها الذي نفذ خطة نفي محمد الخامس .

ثم هناك الطبقة الكادحة « الذين يمثلون البنية التحتية في المجتمع المغربي مثل « المطربين » ورئيس الحقوق الموسيقي والمغني أحمد والمطرب أدريس وكنز ابراهيم والحلاق ، الذين وصفوا بالاخلاص والتفاني في خدمة الوطن ، أما الفئة الارستقراطية وأذياها فهم يمثلون وجه الخيانة في أبشع صورها .

لقد كان هدف اللمتوني من خلال صياغة وحدات المسرحية خلق تراجيديا تقليدية تؤدي الى اثاره الخوف والشفقة ، وتطهير وجداننا من خبث الرذائل وتثيرة بالفضائل الأخلاقية العامة ، بهدف التأثير في ، عقل المتفرج ، ودفعه الى اتخاذ موقف معين من خلال توعيته بحقيقة القضية التي جعل فيها الفعل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد .

الا ان ما يثيره هذا العمل من أسئلة يختصر في معنائية التاريخ في النص المسرحي وكيف تعامل معه الشاعر كذات مبدعة .

واذا كان التاريخ هو « السعي لادراك الماضي البشري وحياته ، فاننا نتساءل ما هو الماضي الذي يكون موضوع التاريخ في هذا العمل المسرحي ؟ » .

« لقد كان الناس فيما مضى - والمؤرخون في مقدمتهم يوجهون عنايتهم الى الوقائع الحربية والتقلبات السياسية ويعتبرونها لب الماضي وجوهره الحري بالاعتبار واذا هم اهتموا بسواه ، أن اهتمامهم جزئيا سطحيا ، وبدأ في نطف ضئيلة مشتتة لاتدخل في صلب التاريخ ، لاتبدل صفته الغالبة كسجل للحكام والحروب .

أما المعنى الذي نعرب عنه في تعريفنا - والذي يتشر اليوم بين المؤرخين وفي طبقات المثقفين عامة - كما يقول قسطنطين زريق - فهو الذي يشمل الحياة البشرية الماضية بجميع مظاهرها ، فالنظم الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والاعتقادات والتقاليد الدينية والمذاهب الخلقية ، والأساليب الأدبية والفنية كلها تدخل من حيث تطورها الماضي ، وفي نطاق العناية التاريخية لانها كلها وجود لحياة واحدة

وليس معنى هذا أن الحياة مؤلفة من اجزاء ووجوه منفصلة ، وأن التاريخ مجموعة تواريخ خاصة للسياسة والاقتصاد

والاجتماع والأدب ، بل معناه أن الحياة البشرية هي الماضي مثلما في الحاضر ، وحدة عضوية تتفاعل فيها مختلف العناصر وتتكامل (١٠)

وطبعا فان اللمتوني قدم لنا الأبعاد الوظيفية للتاريخ من خلال هذه المسرحية وبواسطة قناعات الابطال الايجابيين . فلقد خلفت لنا الرؤية الشعرية والفكرية للتاريخ وللعصر وللواقع ابطالا يواجهون القوى السياسية والاجتماعية التي تقهرهم وتحولهم الى ضحية يضحي بها من أجل بقاء التسلط والاستبداد من الرموز التي كشفت عن هذه الأبعاد الوظيفية - ذات الحمولة الفكرية الاصلاحية والمقاومة - شخصية علال بن عبدالله البطل التاريخي الذي استمد ملحنيته من شجاعته واستشهاده في سبيل تحطيم الظلم والشر .

لقد صاغت الجماهير - هذا البطل - على غرار فضائلها وأحلامها فكانت حركته جزءا لا يتجزأ عن حركة الجموع الشعبية وافكاره وأهداف كفاحه مستمد من الاجتماع الشعبي الذي أعطى لقرار البطل - بالاستشهاد شرعيته الدينية والوطنية ، انه القرار الواعي للاختيار الحر ، بين الواجب والعاطفة ، بين العقل والغاية ، انه الصراع الذي كان واقفا على رأس مهمات الحدث المأساوي وهو يواجه (فرنسا - ابن عرفة) .

ابن عرفة الذي قدم لنا بأوصاف متباينة كلها تجمع على ادنته : « العاهل المزعوم - العجوز - الملك المدنس - سلطان الدمى - وباء تقشى - غول - طريد الشعب - الشيخ المنكود - الشيخ - طفل أو حمل - نيرون الجديد - خليفة الحجاج والسفاح - عاش ممرغا - يتوسد الأوحال . »

أما علال بن عبدالله فيعتبر أولا شهيدا قدمته الثورة ، فهو النسر والمفدى والعلم والهلل ، النور كما قدمته المسرحية .

مطرب :	هل مات حين تعاورته عداته	أم دار بينهما القتال وطالا ؟
ادريس :	ما مات حتى قدسوه وأوشكوا	أن يفقدوا في قتله الأمالا
	ما مات حتى استلهمته أمة	مثل النضال ونصبتة مثالا
مطرب :	الثأر ! لاكان الغناء وقومنا	يفقدون بالأرواح الاستقلاللا
الجميع :	ثأرا ثأرا ثأرا ثأرا	سيزيد الجرح ولن يبرا
	حتى نروي بدمائهم	كبدا حري وفما مرا
مطرب :	انا لو تراء جموعهم	حزنا ، سهلا ، برا ، بحرا
	لسنا نعبي ، لسنا نخشى	نفيا ، جلدا ، موتا ، أسرا
	وغموت ليحي مغربنا	وطنا فردا ، غزا
الجميع :	حرا	

الا أن هذا الحدث التاريخي ظل محافظا على بنيته التاريخية^(١١) داخل النص كقصة تروى ، وليس كفعل تصنعه الأحرور ، والأحداث ، ومن هنا غابت حتمية التصادمات والصراعات عن النص ، فكان الحوار بين الشخصين يعمل على تقديم المعلومات عن التاريخ يروونها عوض تشخيصها .

لقد كتب هيجل يقول أن « الوضعية الفنية بالتصادمات تعتبر المادة الأساسية للفن الدرامي الذي قدر له أن يصور ما هو رائع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء .. »^(١٢) وهذا خلاف ما اتبعه اللمتوني لأنه لجأ الى السرد التاريخي ، وجعل زمن المسرحية وشخصياتها ينتميان الى جيل واحد فيه طبقة أرستقراطية وأخرى عادية . . ولكنها لم يدخلوا في صراع وتصادم مباشرين ، مما خفف من حدة التصادمات ، وبقي الهدف الأساس هو تصوير الماضي على مثال معين وهو الإيمان بحقيقة عليا دينية وفلسفية لاثارة الهمم وجعل الكتابة التاريخية مسرحية هدفها نشر المعرفة بالماضي وإشراك الغير بجوها وخلفياتها التي تنافح عن العروية والاسلام . يقول ابن عرفة .

سأقيم للاسلام من هذا الحمى ركننا يكاد ينالؤه ينهار
عجبا ! يحامي عن حقيقة دينه ملكا يؤيد ملكه الكفسار

.....

فرضوك سلطانا عليه ولم يكن ليريد غير محمد سلطانا^(١٣)
وتقول : أهلا بنيرون الجديد ومرحبا بخليفة الحجاج والسفاح
أيتاح وطه العالمين لأرجل وطه الطريق لمن غير متاح
بالله ما وطه الرقاب يبالغ ما يبلغ الاخلاص والإيثار^(١٤)

وفي هذا الصراع بين ابن عرفة وسلمي ابتته ، وطوال المسرحية ، يبقى علال ابن عبد الله الرمز حاضرا في مساحة النص ، لأن مأساته جزء من مأساة شعبه وطبقته ، وهذا ما أعطانا مجموعة من الشخصيات التي تحمل هويات متقاربة الملامح وموحدة القناعات ، تلتقي كلها في خاصية واحدة وهي إقامة نظام ينكس في سياسته على المبادئ الإسلامية الحقة التي تلتقي مع الحركة الإصلاحية بالمغرب . ويمكن أن نضع شبكة من العلاقات نحدد لنا وظائف هذه الشخصيات حسب قناعاتها ومصالحها .

العامل الذات : هدف ، مصلحي ويعتبر كأداة استعمارية سلبت حقها مشروعا

يقول : ابن عرفة الشعب ! لن اسمع هذا اللفظ من ذاك الفم

الشعب ان لم يرضني أدوسه بنقلمني^(١٥)

(١١) أبو بكر اللمتوني : بقيت وحدي : ص : ٤٨-٥١

(١٢) هيجل اللمتوني : الأعمال : للمجلد الثاني عشر : ص : ٢٠٨-٢٠٩

(١٣) أبو بكر اللمتوني بقيت وحدي : ص : ١٧

(١٤) لنفسه : ص : ١٦

(١٥) لنفسه : ص : ١٦

العامل الموضوع : المجتمع المغربي المستعمر من طرف فرنسا واسبانيا . ان محفزه للفعل هو هيمنة الأجنبي والتوق نحو التحرر عن طريق الاصلاح والمقاومة ، وقد جاء على لسان « زوج » ابن عرفة ما يدل على ثورة الشعب المغربي .
تقول :

أراهن أنكم هجتم سباعا	وأقسم أنكم رمتم مجالا
وأن الشعب سوف يذيل منكم	ويجزىكم بفدركم نكالا
وما أسفي على وطن أراه	من الشهب العلل أعصى منالا
ولكنني أنوح على نعيم	تولى وجهه عنا وزالا
نعيم لا تدنسه الخطايا	وليس يخاف صاحبه المآلا ^(١٦)

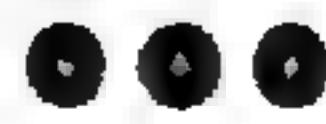
العامل المرسل : التاريخ المغربي يتحول عبر « الفن المسرحي » الى نص شعري .
العامل المرسل اليه : الشعب المغربي والانسانية
العامل المعاكس للتحرر . فرنسا المتمثلة في الجنرال جيوم المقيم العام وأدواته

أنا السلطان يا زوجي	وما غيري بسلطان
وابن عرفة يقول : وما من قوة تقوى	على ضرى وخذلاي
فرنسا أيدت ملكي	« جيوم » تولاي ^(١٧)

العامل المساعد على التحرر - الطبقات الشعبية (المطربون - ابراهيم - الحلاق - كنزة ...)

تقول كنزة :	لقد ناصب الشعب القيود عدااه	وحسبك أن يغدولك الشعب حاميا
مضى جرت الحرية الذيل بيننا	أضياء سناها كل بيت فلم يدع	على أرضنا الخضراء أحمر قانيا
غدا يقبر الظلم الغشوم بأرضنا	ويحتضن العرش المفدى مليكه	من الرق قيذا أو من الناس طاغيا
		ويغدو لواء النصر يرفل عاليا
		كما احتضن الغمد الحسام اليمانيا ^(١٨)

ان طرح هذه القضايا الوطنية في مضامين الأحرور جاء ليؤكد على اشكال آخر في النص وهو قضية اللغة وتقنيات بناء النص والعلاقة بينهما وبين رؤية الشاعر .



(١٦) نفسه : ص : ٢٤

(١٧) نفسه : ص : ١٨

(١٨) نفسه : ص : ٣٧

الشاعر بين الشعر والمسرح

وما زالت قضية العلاقة بين الشعر والمسرح تثير جدلا محتدما . لأن الشعر في المسرحية - كما صرح ت . س اليوت - :
« يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة ، أن على الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا » (١٩)

انه « أي الشعر » لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وإنما صورة الرؤية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداة الايقاعية القادرة على امداد العمل بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة الداخلي والخارجي على حد سواء .

ان الشاعر - المسرحي - يضطر الى تحويل وعيه الذاتي الى تعبير موضوعي لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، وهي شخصيات عمله المسرحي ، انه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة الواقعية ، فاذا التقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح بموقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضا هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية ، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف » (٢٠)

الا أن السؤال المطروح هنا هو : هل حقق اللمتوني الامتزاج الاصيل الذي حققه المسرح الشعري المعاصر بين الرؤية الشعرية وبين الموقف النقدي من الحياة الانسانية أو ما سماه المسرح الحديث بالواقعية الشعرية التي استفادت من أسلوب البناء للقصيدة الرمزية في الشعر التجديدي الحديث ؟

الجواب على هذا السؤال : يقتضي التأكيد على أن اللمتوني شاعر معبر عن جيله . فهو كلاسيكي التعبير ، وكما يقول محمد الصادق عفيفي « اللمتوني من الشعراء التقليديين الذين يستمسكون بعمود الشعر ويقتلون في سبيله يحرصون الحرص كله على الجزالة ، ومن ثم فلا نعجب بعد ذلك اذا طالعنا بهذا الأسلوب الشعري الرصين ، وبهذه الحشود من الأوزان المتنوعة التي اختارها لمسرحيته والتي نستبين من خلالها معالم ثقافته الدينية والعربية » (٢١)

وهو ما أكدته حسن الطربق عندما تناول بالدرس التحليل اللغة المستعملة في بناء النص المسرحي ، لأن الحضور اللغوي هو حضور للواقع والعلاقة بين « الأدب » و « الواقع » هي قائمة على جسر اللغة ، لأنها مادته ومرجعه . يقول :

« اللمتوني : شاعر يصير على استعمال الأساليب القديمة ، يستعير من الشعراء الأقدمين صورههم وأخيلتهم باستهواء متجذر في اعماقه ، ولقد حوله ذلك الى صوت متشابه لأصوات أولئك الشعراء ، يصدر عنهم ، وفي ذات الوقت يصدر

(١٩) هيد الستار جواد : فن المسرح الشعري . الموسوعة الصغيرة : ٧

(٢٠) سلمي عطية : قضايا معاصرة في المسرح ص : ٢١٠

(٢١) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢٣

عن كيانه وصوته ، الأمر الذي يعني خضوعه لتأثيراتهم حتى في محاولاتهم المبنية على اجتهاداته التي تعكس تفاعله وانفعاله ازاء موقف ما (٢٢)

ان هذا الحكم المبني على معاناة النص وتحليله يعطينا حقيقة المنهج والرؤيا في علاقاتها الجدلية داخل النص ، ويكشف لنا ، أن الشاعر غالبا ما كان يكتب قصائده انطلاقا من نصوص غائبة أو من الذاكرة ، محاولا تكييفها مع الجو المسرحي وما يتطلبه من مواقف وحالات ، لكن انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات جعل القدرة على اصطناع أسلوب خاص يختلف باختلاف هذه الشخصيات ، غير واضح المعالم ، لأن صوت الشاعر يطن على أغلب الأصوات داخل النص فـ « سلمى » و « زوج » « ابن عرفة » و « المطربون » وكثرة ابراهيم أصبحوا متشابهين في مواقفهم وصدى لصوت الشاعر بل والمعبين عن موقفه الايديولوجي بلغة تحافظ على عرويتها ونفحتها الدينية .

وهكذا يأخذ أبو بكر اللمتوني « مبدأ الاتباع لما هو متوارث ، سواء في انتقاء الجملة والمفردة أو في تركيب الأسلوب ومراعاة التسايع اللفظي في نطاق الشعرية الكلاسيكية بتناغمها ، وحسن تجاوز الجمل وتلازم اجزائها وهذا شيء ملحوظ - كذلك - بقوة عند على الصقلي وعلال الحياوي والبقالي وزريوح » (٢٣).

انها اعادة « متقنة للماضي » وقد يكون لهذا الاتباع والاحياء أهمية وطنية - سياسية من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها الى الثبات في وجه العدو ، أو النضال ضده . ويمكن القول أن دور المسرحية بارز في التوعية الوطنية .

وما عدم الخروج على تقاليد الأوزان في البيت العربي ، الا الدليل القاطع على تمسك الشاعر اللمتوني ببنية الإيقاع في المتن الشعري الموروث فهو يتمسك بالعروض التقليدي « على اعتبار أن الطريقة العمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بايقاعها ، ومدهشة بموسيقيتها فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري وكأنه جزء من صميمها تنبني على أساسه التشكلات النغمية في انتظام هادي » (٢٤)

وبما أن اللمتوني شاعر كلاسيكي التعبير . فانه كان يستقي تركيبات شعره من القديم ، وهذا الاستقاء حال بينه وبين الانفتاح على لغة الاداء المسرحية المعاصرة . لقد ظل وفيًا للموزون . فنجدته قد استخدم عشرة بحور شعرية هي : الرجز - الكامل - المتقارب - المزج - الرمل - الخفيف - الوافر - المجتث - الطويل - والبسيط .

« اضافة الى استعماله لتفاعيل أخرى لا تخضع للنظام العروضي التقليدي الا اذا حملنا تركيبها نوعا من التوافق مع موسيقى العروض بشكل يصعب تبريره وقبوله » مثال ذلك قول اللمتوني على لسان أحد شخصوه :

ليحي ابراهيم البطل العظيم

لقد حرص اللمتوني على استعمال بحور معينة أكثر من مواها بحيث استعمل المتقارب ثلاث عشرة مرة . الطويل تسع مرات . الرجز ثماني مرات . وكذلك الأمر بالنسبة للوافر والكامل والخفيف في حين أنه لم يستعمل البسيط الا مرة واحدة .

(٢٢) حسن طريق : الشعر المسرحي في المغرب حنوده وآلله / ج / ٢ : ص : ٤١٨
موضوع رسالة قدمت لنيل دبلوم الدراسات العليا - جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الانسانية - الاستاذ المشرف
الدكتور عباس الجراوي

(٢٣) نفسه : ص : ١٧٧

(٢٤) نفسه : ص : ٣٧٨

على العموم فإنه اضطر الى تغيير بحوره في مجموع « المسرحية » ٧١ مرة وهذا شيء يدل على حيويته وعلى وعيه بضرورة التنوع الانشائي والتلوين الصوتي في تنابع موسيقى لانتحكم فيه الرتبة تحكما مقلقا^(٢٥) ان المزج بين اللغة القديمة والهندسة الكلاسيكية للقصيدة الشعرية جعل النزعة السردية تغطي على « الحركة » المسرحية وتحول تقنية الصياغة الدرامية الى صياغة تركيبية لمجموعة من القصائد ، حتى أن المسرحية « بقيت وحدي » تبدو من جهة نظر الشعر قصيدة غنائية ذات بناء متصاعد ومتعرج أقرب الى بناء القصيدة القصصية . بهذا البناء لم تتحول الى القصيدة الغنائية « القصصية » ذات الصوت الوجداني الموحد الى موقف مسرحي كامل .

فطغيان لغة المعاناة العاطفية الذاتية على التعبير الموضوعي بكل متطلباته وتقسيماته واختلافاته ، جعل المسرحية في معاشة ذهنية لمجمل التجربة الموروثة ، وذلك بالحدس الشعري البسيط والواحد والتماثل المسبق . والذي لم يسقط التجربة العربية بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية من وعيه لأنها مصدر وعيه الشعري الذي وضع رؤيته الفاجعوية للتاريخ المغربي ٥٣ - ٥٦ ، وللمعصر اطار الانفعال العاطفي بالمأساة في مغزاها الوجداني أو الاخلاقي . وهذا ما يفسر الطبيعة الاستراتيجية المنطلقة الى الخلف لنقل الماضي المسكون بمجموعة من الأحداث بواسطة رواية لهم حضورهم المخفي وراء شخوص المسرحية عاكسة الأحداث وناقلتها ، أي انها ليست بصناعة الفعل « بمفهومه الدرامي » ولكنها قناة لتمريره . وبكلمة أخرى انها لا تقف مع الأحداث وانما وراء الأحداث ، وهذا ما غيب حتمية التصادمات والتصارعات . ويمكن أن ننظر الى المطربين كيف تحولوا الى « جوقة » أعلى الطريقة اليونانية ، وذلك بجعل فريق المنشدين « أو الكورس » يصبح من الوسائل الفعالة لنقل آراء المؤلف على لسان المنشدين . الا أن اللمتوني كان لا يتقيد بتقنية الحوار والاعتماد على قصصه . و « قد نسى نفسه في هذا المجال احيانا فاستطرد في السرد بقصائد بلغت الثلاثين بيتا كمناجاة الخلاق . . . وكمناجاة ابن عرفة لنفسه في مطلع الفصل الثاني ، (ياليتني كنت في ضغث حلم) ، وكالقصيدة الغنائية التي وردت على لسان المغني احمد ، ولا شك ان هذه القصائد كانت تصيب العنصر الدرامي بشيء غير قليل من البطء والتفكك ، فضلا عن السأم لانها لا تخبرنا بجديد ، ولا تؤدي الى تطور أحداث المسرحية » (٢٦) .

ان الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الاساسية لمنطق المسرح وهي تأكيد حضوره ، وهذه العلامات اللغوية هي (« الانا » و « الآن ») و (« هنا ») ومعنى هذا ان عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص وحضور الزمان وحضور المكان . وهذه العلامات هي التي وضع لبنتها الاولى في المسرح الشعري بالمغرب ابو بكر اللمتوني لانها كانت في محاولة التأسيس وقد كانت هذه المسرحية نتيجة للتجريب وللربط ما بين الشعر والمسرح لخلق تراجيديا تحمل خصوصيات مغربية وهذا ما يمكن ان يسجل كالايجابيات للامتوني .

ما بقي - اذن - بعد هذه المقارنة النقدية الا القول ان مسرحية « بقيت وحدي » تمثل وعيا شعريا مستمدا من التجارب الشعرية العربية الموروثة ، هذا الوعي الذي حاول به الشاعر - من خلال معاناته أن يرتفع بالفاعلية الشعرية الى مستوى الفعل التاريخي الى الفعل الحضاري وهو عالم يتممه الشاعر بعد هذه المسرحية لبلورة تجربته أكثر .

(٢٥) نفسه : ص : ٤٨٧

(٢٦) محمد الصلح عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٦٣ .

يستهدف البحث دراسة الدراما الملحمية باعتبارها من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر ، أعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد (١٩٥٢) نتيجة موقفها الملتزم ازاء القضايا السياسية والاجتماعية . ويقدم البحث ، أولا ، خصائص الدراما الملحمية كما توضحته في كتابات بريشت النظرية ، ثم يستعرض المسرحيات المصرية ذات الصفات الملحمية ، ويحلل اثنتين منها تحليلا مفصلا لبيان الوسائل الفنية المستخدمة في تركيبها الملحمي .

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان ، في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان . ويعني مصطلح « ملحمة » كما يستخدمه بريشت « تتابع أحداث » تقص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية^(١) . وقد استعمل بريشت مصطلح « المسرح الملحمي » لأول مرة عام ١٩٢٦ ، ولكن بريشت لم يكن أول من استخدمه ، إذ أطلق من قبل على عروض بيكاتور التجريبية^(٢) ، ولكن على الرغم من تلك الحقيقة ، يظل بريشت منظر المسرح الملحمي -

الدراما الملحمية في مصر ١٩٦٠ - ١٩٧٠

حياة جاسم محمد
أكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

ويظهر الجدول التالي الصفات الأساسية التي تميز المسرح الدرامي عن المسرح الملحمي :

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي
سرد	عقدة
يحول المشاهد الى مراقب ولكن يستثير قابليته للفعل	- يجعل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية
يقسره على اتخاذ قرارات صور	- يضعف قابليته للفعل
صورة للعالم	- تجربة
المشاهد مجبر على أن يواجه أمرا ما	- المشاهد منهمك في أمر ما

John Willet, The Theatre of Bertolt Brecht (London: Methuen, 1959), p. 171.

See Claude Hill, Bertolt Brecht (Boston: Twayne, 1975), p. 144

(١)

(٢)

جدل	- انجاء
يأتي بهذه العواطف الى مرحلة الادراك	- يحافظ على العواطف الغريزية
يقف المشاهد خارج التجربة ويدرسها	- المشاهد في معمعة التجربة ويشارك فيها
الانسان موضع بحث	- يسلم بالانسان كما هو
الانسان قابل للتغير ، ويستطيع أن يغير	- الانسان غير قابل للتغير
اهتمام بمجرى الأحداث	- تطلع الى النهاية
لكل مشهد كيان مستقل	- المشهد يؤدي الى مشهد آخر
أحداث متباعدة تظم الى بعضها	- تنمو الأحداث بعيدة عن بعضها
التطور في منحنيات	- تتطور الأحداث في خط مستقيم
قفزات	- نهاية تنتج عن تطور الأحداث
يعالج الانسان وهو في عملية تغير	- يعالج الانسان باعتباره ثابتا
المجتمع يتحكم في الفكر	- الفكر يتحكم في الوجود
العقل ^(٣)	- الشعور

التغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي . يقول بريشت : « تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغرابة منه^(٤) . والهدف الرئيسي للتغريب خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من أن « ينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية^(٥) » المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا هذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح . المسرحية ليست حقيقة ، وإنما هي « توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير في الحياة الحقيقية^(٦) » ويقدم الكاتب المسرحي مادته ببرود متأمل ليهيئ للمشاهد السرور العقلي الذي ينتج عن الفهم والحكم .

وقد استخدم بريشت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب والتأريخية إحدى هذه الوسائل ، يؤكد بريشت على تأريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا ، ولكي يعرف الجمهور انه « مادامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة^(٧) » ويمكن تكرار الأحداث - المحاكمة وسيلة مألوفة للجمهور من التفكير ويحول بينه وبين الانجراف مع الحدث ، ويجب أن

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willet New York: Hill and wang, 1964), p. 37, see also Eric Bentley, (٣) *Modern Theatre* (London: Robert Hale, 1948), p. 189.

Bertolt Brecht, "On The Experimental Theatre, "in *Theatre in the Twentieth Century* (New York. Orove Press, (٤) 1963), pp.106 — 7.

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 125.

(٥)

Lititia Dace and Wallace Dace, *Modern Theatre and Drama* (New york: Richards Rosen press, 1973), p.50.

(٦)

Oscar G. Brockett and R. Findlay, *Century of Innovation* (New Jersey: Prentice Hall, 1973), p 419.

(٧)

ينتج ، عن التكرار بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد الى امكانيات أخرى^(٨) وتقاطع المسرحية ، عمدا ، بعناوين تعرض على شاشات ، تزود المشاهد أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل التوتر والتعليق لدى المشاهد وتشجعه على التأمل في سبب الأحداث^(٩) والراوية وسيلة أخرى من وسائل التغريب لدى بريشت .

يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحيانا يخبر الجمهور عن نهاية المسرحية قبل حدوثها ليحمي الجمهور من الترقب ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم^(١٠) وفي الدراما الملحمية ينبغي ألا تكون الشخصيات محددة وفردية أو منمكة في الحدث ، بل يمكن أن تقدم نفسها الى الجمهور ، فتساهم في تحقيق انفصال الجمهور عن المسرح ، وهو هدف تتوخاه الدراما الملحمية^(١١) ، ويتنبأ الكورس ، غالبا بالأحداث أو يحكم عليها ، أو ينور المشاهد عن حقائق غير معروفة لديه^(١٢) وتكون الموسيقى والأغاني عناصر مستقلة . فهي لا تتحرك في اتجاه الكلمات وإنما تواجهها وتناقضها ، خالقة علاقة جدلية معها ، ولافتة انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها^(١٣) والقناع وسيلة تغريبية وهو يستخدم « ليمثل شخصيات ثانوية أو شخصيات شريرة » .

وعلى الرغم من أن هناك وسائل مسرحية أخرى لتحقيق التغريب كالتمثيل والانارة والتصميم ، فإن البحث لن يتناولها لأنه يعالج المسرحية فقط .

تتكون القصة في الدراما ، من أحداث متعددة موصولة ببعضها عن طريق روابط يمكن ملاحظتها بسهولة اذ يقول بريشت « يجب أن تبرز أجزاء القصة بعناية أحدها ازاء الآخر ، باعطاء كل جزء منها تركيبه الخاص مثل مسرحية داخل المسرحية^(١٤) ولا تسعى الدراما الملحمية الى ذروة ديناميكية ، ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطأ مستقيما ، وإنما تتطور بدلا من ذلك « في منحنيات وحتى قفزات »^(١٥) وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن العقدة في الدراما الارستوطالية التقليدية .

وقد اعتقد بريشت ، بادئ ذي بدء أن على الدراما أن تكون تعليمية تماما ، وتهدف الى تغيير العالم ولكن في الاورجانون القصير للمسرح المكتوب عام ١٩٤٨ ، يخضع بريشت التعليمية للجمالية ويعلن أن وظيفة المسرح أن يسلي

(٨) See Ronald Gray, Bertolt Brecht (New York: Grove Press, 1961), pp. 66—69.

(٩) See Lititia Dace and Wallace Dace, Modern Theatre and Drama, p.50

(١٠) See Martin Esslin, Brecht: The Man and His Work (New York: Anchor Books, 1961), p. 126.

(١١) Esslin, Brecht, p. 126, David Gross Vogel, Four playwrights and a Postscript (new York: Cornell univ. press, 1962), p.10

(١٢) See Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p. 71, Ronald Gray, bertolt Brecht, pp. 51 — 52, David Grossvogel, Four playwrights, p.11.

(١٣) See Esslin, Brecht, p. 128, David Grossvogel, four play wrights, p.10, J. Chiari, Landmarks of Contemporary Drama (London: Herbert Jenkins, 1965) pp. 164, 173.

(١٤) Lititia Dace and Wallace, Modern Theatre and Drama, p.50.

(١٥) Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p.20.

(١٦) Brecht on Theatre, p. 45, See also Esslin, Brecht, p. 128, J. Chiari, Landmarks, p. 164.

ويسر . « يتكون المسرح من تمثيل في حوادث واقعة وحوادث مخترعة تحصل بين الناس ، ويكون هذا التمثيل من أجل التسلية على أية حال ، ذلك ما نعينه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديما أم حديثا » (١٧) .

وقد حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي ، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني الغرب ، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد ، وكست دراسات مفصلة كثيرة لبريشت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي (١٨) . وترجم الاورجانون القصير للمسرح ، في مجلة المسرح (١٩) . وخلال الستينات كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة ، والمسرحيات هي : (لومومبا) أو (القناع) و (الخنجر) لرؤوف مسعد ، كتبت عام ١٩٦٥ ، (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدي عرضت عام ١٩٦٥ ، (النفق) لرؤوف مسعد كتبت عام ١٩٦٦ (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور عرضت عام ١٩٦٧ (الزير سالم) لألفريد فرج عرضت عام ١٩٦٧ ، (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي ، عرضت عام ١٩٦٨ ، (ليلة مصرع جيفارا) لمخائيل رومان ، عرضت عام ١٩٦٩ .

أما لغة المسرحيات فتختلف بين الفصحي أو العامية أو كليهما ، فقد كتبت (لومومبا) و (الزير سالم) بالفصحي ، في حين كتبت (اتفرج يا سلام) ، و (النفق) بالعامية المصرية . وتستخدم مقدمة آه (يا ليل يا قمر) شعرا حرا في الفصحي ، أما بقية المسرحية فتستخدم الشعر الحر ، بالعامية ، وتجمع (بلدي يا بلدي) و (ليلة مصرع جيفارا) بين الفصحي والعامية . ان المسرحيات المذكورة آنفا ملحمية لأنها تتقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها . فمسرحيتا (بلدي يا بلدي) و (اتفرج يا سلام) تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطفلة الفاسدين في العصر المملوكي ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩٥٠ . وتصف مسرحية (النفق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والامبريالية . وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا ، قائد الكونغو الوطني في أن يحصل على تأييد شعبه في معركة الاستقلال ، أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة الحقيقية لمقتل كليب الذي أدى الى حرب داحس والغبراء بين بكر وتغلب ، وقد صورت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ، ألهمت ألفريد فرج في كتابته هذه المسرحية ، والتأريخية عنصر مشترك بين المسرحيات المذكورة ، فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم أو الحديث ، ويستخدم بعض هذه المسرحيات راوية : في لومومبا ، الرجل الأبيض نوع من الراوية يسمى الجمهور لمقتل لومومبا عن طريق شرح أسباب الجريمة

Bertolt Brecht, Brecht Theatre, p. 180.

(١٧)

(١٨) يراجع على سبيل المثال ، هيدانعم الحفي ، برتولت بريشت ، في الكاتب تشرين الثاني ١٩٦٢ ص ٥٢-٥٣ سعد اردش « الملحمة والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص ١٠١-١٠٦ ، صبحي شفيق ، « بريشت والمسرح الواقعي الملحمي » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص ١٠٧-١١٦ محمد أ . محمد مضمون الشكل في مسرح بريشت » في المسرح آذار ١٩٦٥ ص ٤٣-٤٦ امين العيوبي « المسرح الملحمي عند بريشت » في المسرح ، كانون الثاني ١٩٦٦ ص ٤٢-٤٦ جلال العشري لمن يسدل الستار (القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٧) ص ٥٣-٦٤ ابراهيم حمادة « مفهوم التفرغ في مسرح بريشت » في المسرح والسبيل الاول ١٩٦٨ ص ٣٦-٣٩ رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان (القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٦٨) ص ١٩٢-٢٠٧ ، محمد غ . هلال ، النقد الادبي الحديث ط ٤ (القاهرة : دار النهضة المصرية ١٩٦٩) ص ٢٩٤-٢٩٨ ، ٦٤٨-٦٥١ . (١٩) لاروق عبد الوهاب مترجم ، الاوركانون القصير للمسرح ، في المسرح آب ١٩٦٥ ص ٧٧-٨٠ ، الاول ١٩٦٥ ص ٦١-٦٥ تشرين الاول ١٩٦٥ ص ٧٨-٨٢ .

وتفاصيلها ، وفي النفق يؤدي مهمة الراوية الشاعر الذي يصل الحوادث ببعضها في معركة مصر ضد مضطهديها . أما في آه يا ليل يا قمر فيظهر الراوية في المقدمة فقط ، ليزود الجمهور بخلفية مختصرة للمسرحية . وفي ليلة مصرح جيفارا العظيم يقوم كوستا ، صاحب الحانة بدور الراوية فيظهر في المسرحية كلها ليقدّم للمشاهد بعض المعلومات ، أو ليعلق على الأحداث وفي بلدي يا بلدي راويتان يخبران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث .

وللكورس وظيفة في عدد من هذه المسرحيات . ففي لومومبا يشارك كورسا الشباب والشيخوخ في تطوير الأحداث ، وفي آه يا ليل يا قمر يناقش الكورس ضد بعض القضايا ويصدر حكمه على أخرى . أما في بلدي يا بلدي فالكورس سلبي ، فهو يعلق أو يصور لا مبالاة الشعب . وفي ليلة مصرح جيفارا العظيم للكورس دور ثانوي ، اذ هو يستخدم للتعليق على الأحداث وأحيانا للحكم عليها .

ومن بين المسرحيات المذكورة سنحلل مسرحيتا لومومبا وآه يا ليل يا قمر لأنها تستخدمان الكثير من وسائل الدراما الملحمية ، وبطريقة أعمق تأثيرا مما في سواهما .

لومومبا

في هذه المسرحية ثلاثة مشاهد ومقدمة ، في المقدمة يناقش الممثل الذي يقوم بدور لومومبا والمؤلف ، والمخرج مقتل لومومبا أمام الجمهور فيجد الممثل في شخص لومومبا بطلا أسطوريا ومسيحا جديدا ، ويتحدث المخرج عن لومومبا بوصفه شخصية مأساوية كان مقدرا عليها أن تموت ، أما المؤلف فيرى في لومومبا ممثلا للطبقة الوسطى من مجتمعه ، الطبقة التي تفضل المساومات على الحل النهائي ، ويعتبر مقتله نتيجة للأخطاء المتوارثة في التركيب الاجتماعي للطبقة الوسطى .

وفي المشاهد الثلاثة تستعيد المسرحية اليوم الأخير من حياة لومومبا . يدعى المشهد الأول « الحلم » وفيه يرى الجمهور لومومبا في غرفته وهو يتذمر من الحصار الذي فرضه عليه جنود الأمم المتحدة ، في حين استدعاهم هولبحموا استقلال الكونغو . ويذكر كورس الشباب - الذي يمثل العمال والفلاحين - القائد بأنه كان عليهم أن يحاربوا من أجل الاستقلال في الشوارع لا في البرلمان ، ويحذره من الجيش الذي مازال متعاطفا مع بلجيكا ، ويحثه على أن يؤسس جيشا وطنيا جديدا . أما كورس الشيخوخ فيجد في البرلمان والدستور والأمم المتحدة الوسائل الوحيدة القادرة على إيجاد حل لمشكلات البلد . ويبدو لومومبا لا يعرف كيف يواجه مطالب الفئات المختلفة . ويقرر أخيرا الذهاب الى الشارع ليستعيد أصدقاءه القدامى .

وفي المشهد الثاني ، المعنون بال محاكمة ، يظهر لومومبا في ساحة ليوبولد فيل ، وهو يخاطب الناس من خلال مكبر الصوت ، وهناك جماعتان من الناس تقفان على جانبيه : على يمينه يقف رجال الأعمال والجنود ، وعلى يساره يقف العمال والطلاب . ويدعوا لومومبا الناس الى أن يحاربوا مرة أخرى من أجل حرية الكونغو ، واستقلاله . ولكن الجماعة التي على يساره تريد منه أن يكون أكثر ثورية والجماعة التي على يمينه تكره الحرب وتستعد للسلام بأي ثمن . وتترك الجماعتان لومومبا وحيدا في تعاسته ، فيقرر الذهاب الى ستانلي ليجمع قبائله ، ثم يعود ليستولي على ليوبولد فيل .

وعنو : المشهد الثالث « في الغابة » وفيه يظهر لومومبا وقد تلطخ وجهه بالطين والدم ، يرتأي كورس الشيخوخ وصديق لومومبا القديم ليخبره بأن الطريق قد سدت ، وان جنود تشومبي والبلجيكيين يحاصرونه ، فيقرر لومومبا أن ينتظر قدره .

ويأتي الجنود السود والبيض ويضربون لومومبا بمؤخرات بنادقهم ، ثم يطعنه أحدهم بالخنجر فيسقط لومومبا مية ويسحب الجنود جثته بعيدا . وتأتي زوجة لومومبا لتندبه ، وينغي الكورس في مديح أفريقيا وأمل المستقبل .

التاريخية أول مظهر من مظاهر الدراما الملحمية في هذه المسرحية ، فهي مبنية على حادثة من تاريخ أفريقيا الحديث ، والمسرحية اذ تقدم فشل القائد الأسود ، تدعو الجمهور الى أن يستفيد من أغلاط الماضي لتغيير الحاضر . ويخفف الكاتب التغريب باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية . فهذه الحائط الرابع واضح في المقدمة لأن الجمهور يخبر بأن ، ما يشاهده ليس واقعا ، وانما عرضا مسرحيا تفتح المسرحية بخطاب الممثل للجمهور مقدما نفسه اليهم .

لومومبا آه نعم ، أنا لومومبا الافريقي الأسود ، أتيت لكم من غياهب الظلمات لأمثل أمامكم (يسمح الممثل مكياجه بيد ، وينزع لحيته المستعارة ونظرتة) آسف من الصعب أن أتكلم عن لومومبا أو أمثله ، فانا مجرد ممثل بسيط الشأن ، أنا مجرد ممثل ، اسان عادي أما هو (٢٠) . .

ثم يقاطعه المؤلف ، ونهمك الاثنان في مناقشة طبيعة لومومبا ، في الواقع وفي المسرحية ، ثم يشارك المخرج في الحوار ، ويطلب من المؤلف أن يترك له مهمة تفسير النص واخراجه :

المخرج : (ينظر للممثل نظرة خاصة ويقترب من المؤلف) اسمع يا صديقي ، اكتب ما تريد ، أكتب ما يمليه عليك ضميرك ودع لي أنا تفسير النص واخراجه ، أما هو (يشير للممثل) فدع له مهمة التمثيل لا يمكن أن تكون كاتباً ومخرجا وممثلا في الوقت نفسه (ص ١٠) .

وحين يتهم الممثل الناس بأنهم سلبون ولا يحاولون أن يعينوا لومومبا يخاطبه المخرج قائلا : المخرج : أخرج من هنا ، ليس من حقلك أن تهين الناس بهذا الشكل ولقد دفعوا نقودا ليستمتعوا بعمل فني لا ليهانوا (ص ١١) .

وحين يقترب الممثل من الجمهور ويأخذ في تحليل شخصية لومومبا يقاطعه المخرج ، مذكرا اياه بأنه ممثل فقط .

المخرج : (يقاطعه بضيق وهو ينظر الى ساعته) أرجو أن تنتهي من فلسفتك هذه ، لا تنس أنك ممثل ، مجرد ممثل بسيط أتيت لك الفرصة لتلعب دور لومومبا العظيم (ينكمش الممثل بسرعة ثم يبدأ في تقمص شخصية لومومبا فيضع اللحية والنظارة ، ثم يطلي وجهه بالمكياج أمام الجمهور) (ص ١٢) .

وحين يعلن الممثل ، مجيبا على سؤال المخرج انه مستعد للتمثيل ، يوعز المخرج اليه بأن يبدأ ويذهب هو خلف الكواليس وتمضي المسرحية .

وعلى ذلك ، فالجمهور يعي بقوة ، منذ البداية أن ما يشاهده ليس الا توضيحا لحالة تاريخية ينبغي أن تدرك لكي تغير ، كذلك يذكر الممثل بأنه ممثل فقط ، وينبغي أن لا يتوحد مع الشخصية التي يؤديها . ويذكر الجمهور مرة أخرى عند نهاية المشهد الثاني ، بأنه يشاهد مسرحية ، فيظهر الصياد ، وهو رجل أبيض ويخبر المشاهدين بأن المخرج أمره بأن يتحدث الى الجمهور حتى ينتهي التحضير لمشهد موت لومومبا (ص ٣٢) .

(٢٠) وؤلف مسعد « لومومبا » في « لومومبا » . النطق (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص ٧ . الاشارات اللاحقة الى المسرحية تظهر في المتن .

وتعكس مقدمة المسرحية مظهرًا آخر من مظاهر الدراما الملحمية ، اذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلاً ، لماذا فشل لومومبا بوصفه قائداً وطنياً ؟ وتقدم للإجابة على هذا السؤال ثلاث وجهات نظر مختلفة ، يعتقد الممثل أن لومومبا بطل أسطوري ومسيح جديد ضحى بنفسه بمثالية ، من أجل الإنسانية :

الممثل : لومومبا بطل أسطوري ، انه أعظم أبطال عصرنا ، انه مسيح جديد (ص ٨) ويجادل المؤلف ضد وجهة النظر هذه ، ويرى أن لومومبا ليس مسيحاً وإنما يجمع في شخصه الإنسان العادي والبطل .

المؤلف : ان لومومبا انسان عادي تماماً مثلك (يشير للممثل) لكنه في نفس الوقت بطل أيضاً . لا تبسم فأنا لا أتراجع لكني لا أؤمن بأن هناك بطلاً كل الوقت . أنا أؤمن بالبطولة لبعض الوقت ، وبالأخطاء لبعض الوقت . هذا هو انسان القرن العشرين ، نصف إله ونصف حيوان . (ص ١٠) .

ويعتقد المؤلف أيضاً بأن فشل لومومبا نتيجة لانتمائه الى الطبقة الوسطى التي تفضل دوماً المساومات على الحلول الحاسمة ، وبأن لومومبا حاول أن يرضي جميع الفئات ، خسر تأييد العمال الذين لا يسامون .

المؤلف : أنا أتعاطف مع لومومبا لأني أحبه ، لا أرثي له لأن مصيره ومصيرنا جميعاً نحن حاملو (كذا) أفكار الطبقة الوسطى ، دعني أقول (كذا) لك شيئاً . ان هناك فرقاً كبيراً بين السياسة والثورة . ان الطبقة الوسطى تستطيع أن تبتلع كل الأفكار الثورية ثم تتهاون وتستلم . (ص ٩)

أما المخرج فيجد أن لومومبا بطل ماساوي ، قدر عليه أن يموت وترد هذه الرؤية على لسان المؤلف لا المخرج نفسه .

المؤلف : (يشير الى المخرج) فهو يقول ان لومومبا بطل تراجيدي يحمل في داخله بذور حنقه ، وان موته أو استشهاد - حسب قوله - هو قدر مكتوب عليه ، مثل كل الأبطال التراجيديين (ص ٨) .

ولم تعرض المسرحية وجهات النظر الثلاث جميعها ، وإنما قدم موت لومومبا ومن جهة نظر المؤلف ، ولكن الجمهور يستطيع بعد أن ووجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في المقدمة ، أن يحكم على صحة النظرة التي تبنها المسرحية أو عدم صحتها .

لا تحاول المسرحية أن تخلق صراعاً ، وإنما تخاطب المشاهد الثلاثة عقول المشاهدين وتحفزهم على أن يفكروا في موت لومومبا ، وأن يعملوا للحيلولة دون وقوع مثل هذا الحدث مرة أخرى . وهذه المشاهد حافلة بالمناقشات المنطقية عن دور القوى المتناقضة في الكونغو ، والتي ساهمت في موت لومومبا (٢١) .

في المشهد الأول يشير كورس الشباب ، وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب ، الى ثلاثة أغلاط ارتكبها لومومبا في رأيهم .

كورس الشباب : لقد أخطأت يا لومومبا في ثلاثة أشياء . أولها : اعتمادك على مقاعد البرلمان في الوقت الذي تحولت فيه القوة من مجرد ابداء رأي بحرية في قاعة أنيقة ، الى من يحوز أكبر كمية من السلاح والنقود والرجال . ثانيها : انك يا لومومبا لم تتعاون مع الجيش لأنه مجموعة من الخونة ، لكنك في الوقت نفسه لم تسرحه ، لم تحاكم قادته ، ولم تكون لنفسك جيشك الثوري الوطني لتحمي ظهورك المكشوف . ثالثاً : انك بدلاً من أن تلجأ الى أصدقائك الذين تبقوا لك

في الكونجو أو خارجه ، أولئك الذين ليست لهم مصلحة استعمارية فيه ، التجأت للأمم المتحدة وهي بدلا من أن تساعدك وتحملك سوف تساعد أعداءك وتحملهم (ص ٢٠) .

ويلوم كورس الشباب لومومبا على هذه الأمور ويخبره بأن الكلمة الأخيرة للناس في الشوارع لا البرلمان . ولكن كورس الشيوخ يعارض هذا الرأي :

كورس الشيوخ : ان البرلمان والدستور والأمم المتحدة .

كل هذه الأشياء هي الأصول التي يجب أن تراعى

.....

اذهب الى الجيش

اعطه ما يريد

تضمنه (ص ١٦ - ١٧) .

ويصف قائد الكورس سياسة لومومبا التي أدت الى فشله :

قائد الكورس : كنت تريد أن تغفل محايدا صديق الجميع : الطلبة والعمال ومزارعي ستانلي ورجال الأعمال وصنائع البلجيك (ص ١٩) .

ويبدو لومومبا مرتبكا ، فهو لا يريد أن يلجأ الى الجيش ، وهو قد فقد تأييد الناس في الشوارع ، ويحاول التماس العذر لنفسه .

لومومبا : هنا كان الجنود يطالبون بترقيات ، والعمال يطالبون بالمصانع والطلبة بالعدل وليس في استطاعتي أن أعطيهم ما يطلبون ، ليس من حقهم وليس من حقي ، خفت أن أنزلق (ص ١٨) .

وفي المشهد الثاني يشاهد لومومبا في ساحة بالعاصمة ليوبولوفيل يدعو الناس الى تأييده وتأييد نضاله من أجل كونغو حر ومستقل . وهذا المشهد نوع من الاعادة للمشهد الأول فهناك جماعتان من الناس حول لومومبا ، احدهما على يساره وتحمل آراء مشابهة لآراء كورس الشباب في المشهد الأول ، والاخرى على يمينه ، وتحمل آراء تشبه آراء كورس الشيوخ في المشهد نفسه . وتطلب جماعة اليسار من لومومبا أن يكون أكثر ثورية وأن يقاتل .

حلقة اليسار : لم يرد لومومبا أن يستمع لنا

.....

قلنا له :

خذنا يا لومومبا

حارب لنا

قدنا

.....

لكنه بدلا من أن يأخذنا ، أخذ كازافوبو

وركب معه الطائرة الى القرى والمدن

حيث الاضطرابات
كان ينزل الى العصاة ويحدثهم بالمنطق
منطق الرجل الساذج الصالح
العاطفي الحار (ص ٢٤ - ٢٥) .
أما جماعة اليمين فتتطلع الى السلم بأية وسيلة لتكسب المزيد من الثروة :
حلقة اليمين : هناك الكثير من الوعود وكثير من الجمعية وكلنا لا نحب رائحة الدم ، لا نحب رائحة الشوارع
الملينة بالجثث والذباب . اننا نحب رائحة عطور باريس
ورائحة الشهوة وعرق الرجال في المناجم
.....
اننا نحب أن نجعل الأمور واضحة
لقد سئمنا من لومومبا
ونريد كونجو مستقلا
نصبح بذلك في مراكز أحسن ، ونستطيع أن نستغل أحسن (ص ٢٣ - ٢٤) .
وترفض الجماعتان لومومبا وتتركانه ، ويقرر لومومبا في يأسه أن يستعين بقبائله في ستانلي ليقهروا ليوبولوفيل ويصور
المشهد الثالث لحظات لومومبا الأخيرة في الغابة ، ويتذكر لومومبا صلب المسيح وزوجته وولده ، ويحلم بأفريقيا سعيدة
وحرة ، ويحيط الجنود به وهم يتحدثون سوية مبينين أغلاطه التي تبرر موته .
فليمت لأنه لا يجب أموالنا ويتذكر جرائمنا
فليمت لومومبا لأنه رفع صوته في وجه بودوان
بودوان الملك العظيم
وخاطب سيده دون صيغة الجمع
فليمت لومومبا
لأنه يريد الوحدة
حيث يستطيع أن يبيعنا النحاس بدلا من أن نغتصبه (ص ٤٤) .

ان المقتطفات المذكورة توضح كيف ان المسرحية تستخدم المنطق لتجنب اثارة العواطف عند المشاهد ، ولتدفعه
الى التفكير والحكم ، وهما من أهداف الدراما الملحمية .

وقد قللت المسرحية التوتر والتعليق الى الحد الأدنى ، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية بموت لومومبا ، فتغدو
المسرحية توضيحا للحادثة لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك الموت ، ومن ثم يتجنب الحوادث المماثلة في
واقعهم ، وبالإضافة الى هذه الإشارة في المقدمة ، هناك اشارات أخرى في المسرحية الى موت لومومبا لتحرير الجمهور
من أي نوع من القلق ، يمكن أن يولده فيه مجرى الأحداث . في المشهد الثاني يقرر لومومبا كما ذكر سابقا ، أن يستعين
بقبائله في ستانلي فيل ليستولي على العاصمة ، وحالما يغادر المسرح يظهر أفريقي حافي القدمين يرتدي جلد فهد ، وحول

صدره وذراعه وشم وخرز وحلقات وعلى وجهه قناع أفريقي كبير ، وتصاحب دخوله دقات الطبول ، ويتحرك الأفريقي على المسرح بحذر وخفة ، ويبحث في الأرض عن آثار ، ويكلم نفسه .

القناع سيذهب الى ستانلي

لكنه لن يصل

لأنه سيقع

لأنه سيضل الطريق

ويتوه (وكذا)

لأنه ضل الطريق

وتاه

لكن الطبول تقول

اذهب اليه واعنه

وها أنذا ذاهب لأساعده (ص ٣١) .

وبعد ان يغادر المسرح وتغلق الستارة يظهر الصياد ، وهو رجل ابيض يرتدي ملابس السهرة ويذكر هو ايضا ، الجمهور بمقتل لومومبا الذي سيشاهدونه بعد زمن قصير :

الرجل الابيض : حسنا ايها السادة المشاهدون لم اكن اريد ان اخرج لكم لأنى افضل دائما ان اكون في الكواليس ، لكن المخرج امرني ، قال لي : اخرج من خلف الكواليس وتحدث قليلا الى المشاهدين حتى نعد مشهد الموت ، قاومت قليلا ولكنه قال لي : اخرج سلهم وخفف قليلا من وحشتهم وجهزهم لمقتل لومومبا . (ص ٣٢)

ثم يتحدث عن دوره في مقتل لومومبا والطريقة التي استخدمها في تدبيره وفي المشهد الثالث يظهر لومومبا منهوكا بسبب تجواله في الغابة ، وهو يحاول ان يجد طريقه الى ستانلي فيل ويظهر القناع مرة اخرى ليخبره ويخبر الجمهور بأن لومومبا سيموت :

القناع : سيذهب باتريس لأن لومومبا يريد

ولانه لم يفهم همس الشجر وحديث الطبل

لكن خربة سوداء وحمره

سوف ترجع لومومبا

لأن باتريس حينئذ سوف يفهم

وسوف يعرف

وسوف يبكي

وسوف يضحك

وسوف يحكم

لكنه قبل ذلك

سوف يموت

سوف يموت

سوف يموت (ص ٤١ - ٤٢)

وهكذا اشارت المسرحية الى نهايتها عدة مرات لكي تحرر الجمهور من القلق ، ولكي تشجعه على ان يفكر في
الوضعية من اجل تغيير ميثلاتها .

لا تستخدم المسرحية راوية ولكن الصياد الذي يظهر عند نهاية المشهد الثاني شبه راوية ، يضع امام الجمهور
النهاية المسرحية قبل حدوثها ، ويزوده بالمعلومات عن الدور الذي قامت به الامبريالية في مقتل لومومبا ، والوسائل التي
استخدمتها لانجاز ذلك .

وللكورس دور فعال في المسرحية ، يؤثر في مجرى الاحداث ويدفع بها الى نهاية معينة فهو لا يعلق على الاحداث
تعليقا محايدا فقط كما يفعل الكورس التقليدي في المسرح الدرامي ، ولكن يعبر عن فكرة وينصح ويتهكم ويحكم . وهو
يمثل الجماعات المتضاربة في الكونغو ابان الازمة الكبرى في البلاد ، والتي قادت الاحداث الى نهاية معينة^(٢٢) ويظهر
الكورس في مشاهد المسرحية الثلاثة : ففي المشهد الاول يوجد كورس الشباب وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب
وكورس الشيوخ وهو يمثل الرجعيين الذين يحبون المساومة ويلجؤون الى البرلمان لحل قضايا البلد . ويحاول قائد
الكورس الثاني ، وهو صديق لومومبا ان يوفق بين الجماعات المختلفة . وفي المشهد الثاني هناك حلقة اليسار وهي نسخة
من كورس الشباب وتؤمن بأرائه وحلقة اليمين ، وهي نسخة من كورس الشيوخ . وتعتقد بأفكاره كما وضحت ذلك
المقتطفات من أقوالها والتي ورد ذكرها من قبل . وفي المشهد الثالث هناك كورس آخر يمثل قبيلة لومومبا :

الكورس نحن ابناء قبيلتك المحتربة

نحن ابناء الأرض والماء والآلهة

نعرف كيف نعالج روحك الضائعة (ص ٦١)

ولهذا الكورس دور فعال ايضا ، وهو ، وليس لومومبا ، من يعطي المسرحية نهايتها الملحمية ، اذ ان لومومبا
يستغرق في ذكريات ماضيه او وصف حبه لأفريقيا وتغانيه من اجلها ، وهو يواجه « بسلبية » الجنود الذي جاءوا لقتله
ويطلب من افريقيا ان تثار له :

لومومبا : اثارى لي يا افريقيا

يا حبيبتي يا هامتي

من اجل دموعي التي سكبتها في الخفاء

وانا اراقب يدي المرتعشة

وانا اسمع دقات قلبي العالية

وأنا ألهث كحيوان مطارذ مدعور (ص ٥٢)

اما الكورس فيظهر بعد موت لومومبا ، ويدعو الناس الى ان ياتوا برماحهم ويغمسوها في الدم وباركوها لكي
يبدؤوا جولة اخرى من النضال الذي بدأه لومومبا من اجل الحرية والاستقلال :

الكورس : على كف يدي اليسرى

سانقش اسمك

وفي يدي اليمنى سامسك قلبك

سنخبثك حتى تشفى

سنقول لك ونسمع منك (ص ٦٥)

ثم ينهي الكورس والقناع المسرحية ، سوية بكلام يصور الامل في المستقبل :

الكورس والقناع : ويرجع الغائبون

الذين قتلوا في الملاعب

المغتصابات يصبحن عذارى من جديد

عذارى من جديد

الموت يمسكون الحراب

ويدلا من السلاسل في الاعناق

ينبت الورد الاحمر

الورد الاحمر ينبت في الاعناق (ص ٦٥ - ٦٦)

وفي الحقيقة ان الكورس وليس لومومبا ، هو القوة الرئيسية في المسرحية ، وهو الذي يقرر نهاية المسرحية كما يقرر
الشعب مصير البلد في الواقع .

والموسيقى وتتمثل في الطبول ، جزء أساسي وفعال في المسرحية فالطبل شخصية غير مرئية يوحى حضورها
بحكمة افريقيا^(٢٣) ولها لغة لم يعد لومومبا يفهمها :

لومومبا : لقد مزقت الاشواك ظهري ووجهي ، وهامي الطبول ترعبي ، اني لا افهم لغتها . . لم أعد
أفهمها (ص ٣٨)

انها اللغة التي نسيها بعد بقاءه في المكتب زمنا طويلا بعيدا عن الناس وشؤونهم

لومومبا . . . لق ، حبسنا انفسنا في ليوبولد خلف المكاتب فنسينا لغة الغابة (ص ٤٢) .

ويجب القناع على سؤال للومومبا عما تقوله الطبول :

القناع : اخطأ باتريس مرتين

مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما اغلق يده اليسرى

مرة حينما صافع اعداءه

(٢٣) المصدر نفسه ص ٩٦ .

ومرة حينما أعطى ظهره لأصدقائه

مرة حينما اتجه يمينا

ومرة حينما قطع حباله (ص ٤٠)

وعلى الرغم من ذلك تعتقد الطبول أن لومومبا يجب ان ينقذ ، وتطلب من القناع ان يذهب لمساعدته :

القناع لقد كلفتني الطبول بالبحث عنك

لكني اضعتك حينما وجدتك

فقد حاكمتك وادنتك بدلا من ان احملك

ووضعت الخنجر في يد قاتلك

الخنجر الذي قدمته انت لي (ص ٥٩ - ٦٠)

والقناع جزء مكمل في المسرحية ، وهو يعمل مستقلا كما يوضح الشاهد السابق ، وهو يعلق على بعض الاحداث ويتنبأ بأخرى ، وهو يرمز إلى الافريقيين الذين مزقتهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الأزمة بمفرده^(٢٤) .

وليست في المسرحيات شخصيات بالمعنى التقليدي . فالكورسات تمثل فئات من الافريقيين في حين يمثل القناع الافريقيين عموما ، ولم يصور لومومبا ، وهو الشخصية الوحيدة المحددة في المسرحية ، باعتباره فردا ، وإنما باعتباره رمزا للقواد الوطنيين الذين يخفقون على الرغم من اخلاصهم ونبيل رغبتهم . ولذلك فليس هناك تأكيد على حياته الخاصة ، وهو يذكر زوجته لأول مرة حينما يسترجع في المشهد الاول ، ذكريات ماضية ليقهر بها تعاسة حاضره .

لومومبا : طوال ليال (كذا) كثيرة كنت اتقلب في فراشي بجوار بولين احاول ان انام ولا استطيع فأظل راقدا على ظهري مغمض العينين شاعرا بأنفاسها الحارة على جانب رقبي (ص ١٨) . ويذكرها مرة أخرى وهو على وشك ان يقتل في المشهد الثالث ، ويطلب منها ان تأخذ الاطفال وتهرب ، وتظهر زوجته مرة واحدة فقط حين يأتي لتندبه بعد موته .

ويذكر لومومبا ابنه حين يواجه الموت ، فيتراءى له طيف ابنه :

لومومبا سيجد نفسه وحيدا في الشوارع الصاخبة

آه

ها هو يقطب

فينزوي في الركن يفكر

يترك كتابه وقطاره الصغير

ويحلم بستانلي فيل

وصديقه ومنزلنا ودراجته

وبالليالي الحلوة ، والاشياء المرعبة التي

(٢٤) اراجع فاروق عبدالقادر « يا ليل يا عين » في المسرح ، تشرين الثاني ١٩٦٧ ص ٨٦ ، سمير عوض « مأساة لومومبا » ص ٩٦ .

لم يستطع ان يفهمها
لا تقطب يا صديقي
لا تجعل وجهك الصغير حزينا هكذا (ص ٥٣)
ثم يمضي
لومومبا : لا تقطب يا صغيري
ما زال امامك الكثير
ابتسم
ابتسم
ارني ضحكك الحلوة

نعم ، ها هي . (يتسم لأول مرة) (ص ٥٤)
ان حياة لومومبا الخاصة تخضع لحياته العامة بوصفه قائدا وتخضع علاقته بعائلته لعلاقته بشعب الكونغو وهذا يفرض على الجمهور ان يوجه اهتمامه الى قضايا عامة وليس الى افراد .

وليس في المسرحية قصة تقام على تتابع احداث تنطور الى ذروة تتطلب حلا ، بل ان المسرحية تناقش اسباب موت لومومبا قاصدة ان تدفع الجمهور الى التفكير في الامر وتقويمه ، ويقدم الموضوع في مقدمة المسرحية من وجهات نظر ثلاث مختلفة ويلقي الشاهدان اللذان يتبعان المقدمة ضوءاً اكثر على اسباب موت لومومبا من وجهة نظر المؤلف فيصور ان سياسة لومومبا باتجاه شعب الكونغو بأسلوب سردي ، اذ ان حوادث الماضي لا تعرض ، وانما تقصها الكورسات او لومومبا او القناع ، وموت لومومبا هو الحادثة الوحيدة التي تمسك على خشبة المسرح في المشهد الثالث .



آه يا ليل يا قمر

تتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وفي المقدمة القصيرة يحكي صوت راوية غير مرئي بعض المعلومات عن مقتل ياسين في قرية بهوت . وتظهر بهية وحيدة على المسرح في حين يقص الصوت كيف انتظرت عودة ابن عمها يوما تحت النخيل وكيف عاشت بهوت في ظلام .

وفي الفصل الاول تخبر بهية الكورس كيف توقفت عن زيارة قبر ياسين ونسيته واحبت صديقه امين الذي يعمل في الطاحونة ، والذي كان واقفا بجانب ياسين عند مقتله يحارب معه الاقطاعيين ويطلب امين يد بهية ، ولكن والدها يرفض لأنها كانت مخطوبة لابن عمها ، ولكن الكورس يقنعه بأن من الافضل للفتاة ان تتزوج فيوافق .

وفي الفصل الثاني يتقل امين وبهية الى بور سعيد حيث يعمل امين في معسكر الجيش البريطاني ، ويصبح ميسور الحال ، وتخلع بهية ثيابها القروية وتلبس ثياب السيدات في المدينة . وتبدو بهية سعيدة بأطفالها ولكنها شقية بزوجها الذي

يأتي الى البيت ثملا كل ليلة ، وهو يلجأ الى الشراب ليهرب من احساسه بأنه جبان يخدم الانكليز ويقبل نقودهم ، في وقت يقاسي فيه قومه الفقر والقمع على ايديهم . ثم ينضم اخيرا الى الناس في تمردهم ضد الانكليز ويقتل .

ويؤكد الفصل الثالث على نضال المصريين ضد الانكليز ، فيقتل من المصريين ، وتهاجم عوائلهم رجال الشرطة مطالبة بجثثهم . وتظهر بهية تعيسة بعد موت زوجها ثم ترى في الحلم شيخا يرتدي ملابس بيضاء ، ويأخذها الى مكان ترى فيه ياسين وأمين وهما يسكان قمرا ، ويطلب الشيخ منها ان تمضي إليهما لتأخذ القمر ، ولكنها تتردد وتقول للشيخ ان في طريقها بحرا ونارا واشواكا ولكنه يشجعها على ان تمشى إليهما وتمد يدها لتأخذ القمر وتستقيظ بهية من نومها مادة يدها نحو القمر .

ويتحقق التغريب في المسرحية بعدة وسائل منها التاريخية . فالمسرحية توضع لحادثة من تاريخ نضال المصريين ضد الاحتلال الانكليزي حصلت عام ١٩٥٠ ، وهذه التاريخية تساعد الجمهور على ان يفكر فيما حصل في الماضي لكي يغير الحاضر .

ويهدم الراوية على الرغم من انه غير مرثي ، مفهوم الحائط الرابع ، ويؤكد للجمهور ، ليس بالكلمات وانما بمجرد وجوده ، ان ما يراه مسرحية وليس واقعا ، وذلك يمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات او الحوادث ويشجعه على التفكير والحكم .

ويزود الراوية المشاهدين بالمعلومات التي تكون خلفية المسرحية ، فيعلم المشاهدون منه عن موت ياسين صوت الراوي بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين .

فتجيب

وهي تبكي

قتلوه

من فوق ظهر المهجين (٢٥)

ويعلم المشاهدون ايضا كيف تنتظر بهية عودة ياسين كل يوم تحت ظل النخيل :

صوت الراوي : هي تدري اننا حين نموت

لانعود

لم يعد يوما من الموت احد

لبهوت

رغم هذا فالبدور

ليس تفنى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يفنى

حين يدفن \

ولهذا قد نعود

(٢٥) نجيب سرور آه يا ليل يا قمر (القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص ٢٨ الاشارات التالية في المسرحية تظهر في المتن .

هو ياسين لها
 ذات يوم
 ذات يوم
 في فراشة
 او حمامة
 او عمامة
 هكذا الناس جميعا يؤمنون
 في بهوت
 بالتناسخ
 ولهذا تنتظر
 تحت ظل النخلتين
 كل ظهر
 عند ما يأتي القطار
 في الأذان (٢٧ - ٢٨)

والجمهور المصري يعرف أكثر مما تخبره الراوية به لان هذه الحادثة معروفة في المتوارث الشعبي في مصر^(٢٦) وقد قدمها نجيب سيوير نفسه في قصيدة طويلة عنوانها ياسين وبهية ، قدمت على المسرح عام ١٩٦٤ وطبعت عام ١٩٦٥ .

وعلى الرغم من ان الراوي يظهر في المقدمة فقط ، الا ان اغلب احداث المسرحية تروى ولا تجسد على المسرح . فإن بهية وامين يؤديان عمل الراوية ويسردان احداثا عديدة حصلت في الماضي والقسم الاكبر من الفصل الاول تسرده بهية وامين ، فتحكي بهية كيف عانت بعد موت ياسين ، ثم كيف نسيت وأحبت امين (ص ٣٠ - ٣٧) وتحكي امين كيف احب بهية في الايام التي تلت موت ياسين ، وكيف تقابلا ، وكيف وافقت بهية على الزواج منه (ص ٣٧ - ٤٢) وتحكي والدة بهية كيف علمت بالحب بين ابنتها وامين ووافقت على زواجهما على ان يوافق والد بهية عليه . (٤٢ - ٤٥) وكانت خطبة امين لبهية من والدها هي الحادثة الوحيدة التي عرضت ، ولا يوافق الاب الا بعد حوار منطقي طويل بينه وبين الكورس .

وفي الفصل الثاني تروي بهية للكورس كيف كان شاقا عليها ان تترك بهوت وتذهب الى بورسعيد مع امين (ص ٦٩ - ٧٦) ثم يدخل امين ويحدث زوجته ويستلم برقية تخبرهما بموت والد بهية ، وبدلا من اخبار بهية بالامر يذهب امين الى القرية ويأتي بوالدتها ، ولا يعرض المشهد العاطفي لالتقاء بهية بأبها وعلمها الحقيقة منها ، وانما يسرده امين (ص ٩٩ - ١٠٠) وحتى ثورة المصريين ومعهم امين ضد الاحتلال البريطاني لا تعرض ، وانما ترويها بهية للكورس (ص ١٠١ - ١١٠) . وليس في الفصل الثالث احداث ، ولكن هناك جواً من الغضب والاضطراب يسود

(٢٦) راجع محمود امين العالم ، « الاخراج يصنع الدراما » في ياسين وبهية لنجيب سرور (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٦٥) ص ١١٥ ، ينظر ايضا محمد مندور من حمرة الحكم الى التزام نجيب سرور « في ياسين وبهية ص ٢١ .

مصر ، وتصفه بهية وأمها وأمين وأحد الشرطة والكورس (ص ١١٢ - ١٣٧) . والجزء الاخير من الفصل هو حلم بهية الذي يرمز الى الامل في المستقبل . وقد استطاعت المسرحية ، بواسطة اعتمادها الكبير على الراوية ، ان تجعل المشاهد منفصلا عن الاحداث لثلا ينجرف معها عاطفيا ولكي يلاحظ الاحداث ويحكم عليها .

وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صالحي المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية . ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبا في مسرحية سرور (٢٧) . ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق اسس الملحمية التي ذكرت من قبل ، يظهر ان الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التفرير وتأثيره على المشاهد .

ولا تسعى الدراما الملحمية الى إثارة العواطف لدى الجمهور ، وانما تشجعه على ان يفكر في الحوادث التاريخية المسرحية . ليستفيد منها في معالجة احداث الحاضر ويتمثل ذلك بتركيز في بيتين من الشعر يصف فيها نجيب سرور الدراما :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ؟

الدراما ازاى ؟ وامتى ؟ وفين ؟ وليه ؟ (ص ٢٤) (٢٨) .

وهذه الطريقة المنطقية تغلب على المسرحية . ففي الفصل الاول تستعيد بهية ذكرياتها مع ياسين وتحاول ان تبرر لنفسها وللكورس الحب الذي تمس به نحو امين ويجيبها امين :

أمين : يا بهية الحى ابقى م اللي مات

اللي ماتوا ألف رحمة ونور عليهم

انما احنا الدور علينا

يعني نرحم نفسنا . . . (ص ٣٧)

وبعد ذلك يقنع ياسين بهية بأن تعلن موافقتها على الزواج منه ويقنعها بأن ياسين لم يعد له وجود ، وأن لها الحق في

ان يتمتعا بشبابهما وحياتها :

أمين : دانتي لسه صغار وقدامك شبابك

وانا رايدك يا بهية

وانتي رايداني

بهية : انا ؟

كورس : قولي ايوه ما تنكريش

بهية : واللي لسه دمه سخن ؟

امين : هو فين ؟

بهية : هو فين ؟

كورس : اسألي عنه الديابه

(٢٧) احمد عباس صالحي « آه باليل بالمر » في المسرح كانون الأول ٩٦٧ ص ٢٥ .

(٢٨) تراجع ايضا لطيفة الزيات « نجيب سرور » والمسرح الملحمي (المجلة ليسان ٩٦٨ ص ٣٩) .

اسألني الدبان ودود القبر ، فين ؟
 فين شبابك يا ياسين ؟ . (ص ٤١)
 ويحكم امين الى العقل في حوار مع بهيه ، فهو يبين لها انه لا يقل شجاعة عن ياسين ، لأنه كان يقاتل بجانبه في
 يوم موته :

أمين : طب ما فيه جدعان اكثر

واللي عايشين مش شويه

ما احنا أهو

هو يومها كان لوحده ؟

كورس : انت كنت هناك ؟

امين : قوليلهم كنت فين

ما انتي عارفه

بهية : كنت جنبه

امين : جنبه لزق

كورس : والرصاص زي المطر

جت رصاصه في شاله

امين : كان جايز تصيبي

كورس : يومها شلته

فوق كتافك

امين : برضه كان جايز يشيلني (ص ٤١ - ٤٢)

ويستخدم الكورس ، فيما بعد ، المنطق ليقنع والد بهيه بأن يوافق على زواجها من امين ، وبأن يفضل الحياة ، كما
 تتمثل في امين ، على الموت الذي يتمثل في ياسين :

كورس : مات ياسين

الاب : ما انا عرفت انه مات

كورس : يعني تبقى البنت ما هيش من نصيبه

ولا هو من نصيبها

الاب : برضه عارف

كورس : يبقى تتجوز ابن الحلال

ايوه ، تتجوز امين

الاب : لا ماتتجوزش خالص

كورس : ليه بقي ؟

انت ماتعاند مشيئة ربنا ؟

حد يقدر؟

الاب : ربنا عايز كده

كورس : حكمته فوق العقول

الاب : فهموني حكمته

انا ماعنديش بهية لوحدها من غير ياسين

ولا كان عندي ياسين من غير بهية

كورس : طب وايه ذنب البنية

يعني راح تدفنها حية ؟ (ص ٤٦ - ٤٧)

ويذكر الكورس والد بهية بأن الحي يتطلع الى الولادة لا الى الموت ، لأن الحياة اقوى من الموت ويرد الاب

مجادلا :

الاب : اللي بتولد لازم تدفن

كورس : واللي بتدفن لازم تولد

الاب : الموت اقوى من الحيين

كورس : بس الخلفة من الموت اقوى

اللي يخلف يبقى ماماتش (ص ٦٤)

وتعنى المسرحية ، بوصفها مسرحية ملحمية بالمصريين ونضالهم ضد الاستعمار والاضطهاد اكثر من عنايتها بالشخصيات القليلة التي تقدمها ، ولذلك تؤكد المسرحية على وصف الاحوال العامة والاشارة إليها حتى في اكثر الاحداث خصوصية ، ولا ينسى الراوية وهو يخبر عن موت ياسين وحزن بهية ان يذكر معاناة قرية بهوت بعد هزيمتها على ايدي الاقطاعيين :

الراوى . . . يومها نامت بهوت

في الظلام

هكذا تبدو والليالي

في سواد القبر ، ما لم ينقل الناس القمر (ص ٢٩) وحين يتحدث والد بهية مع الكورس عن زواجها وموت ياسين لا يفوته ان يستثير الناس ضد الاقطاعيين وحماهم من الانكليز :

الاب : واكرهوهم . واكرهوا اللي ما يكرهوهم

واحلفوا ما تخافوا منهم

اصلهم بيخافوا منكم

بس خوفهم اكثر

واللي خوفه اقل يغلب

غنوا غنوا

أوعوا تنسوا

اوعوا تنسوا الي حصل
 يوم ما طبوا بالهجين
 وش عصر
 كورس : تعمل ايه الناس قبال البندقية ؟
 الأب : تعمل ايه ؟ تعمل كثير
 لو معاها فوس كثير
 كورس : كان يومها الفوس كثير
 الأب : والبنادق كانت اكثر (ص ٥٠)
 ثم يصف الوالد منع التجول الذي فرضه الانجليز على القرية :
 الأب : البلد تعبت خلاص
 اصلهم بينمونا ، يوم
 وش المغرب
 زي ماتنام الفراخ
 والي يطلع بره داره
 يبقى طالع للقضا (ص ٥٤)
 وفي الفصل الثاني تحكي بهية للكورس كيف ترك عمال بورسعيد جميعهم المعسكر البريطاني واحتجوا على المعاهدة
 المصرية البريطانية :
 بهية . . . كل عمال البلد كلهم ، بين يوم وليلة
 سابوا كامب الانجليز
 كورس : طب وليه ؟
 بهية : اصلهم شطبوا المعاهدة
 كورس : والمعاهدة تبقى ايه ؟
 بهية : طب وعهد الله يا عالم
 انا ما اعرف هيه ايه
 انما جارتى قالتلي
 كورس : قالت ايه ؟
 بهية : المعاهدة تبقى عقد
 أيوه ، عقد جواز تمام
 بين بلدنا وبين حكومة الانجليز
 كورس : يعني ايه ؟
 بهية : يعني لما مصر تزعل

ولا تطلب في الزعل مرة الطلاق

يطلبوها الانكليز

زي جارية لبيت طاعتهم

ويحببونها بالعساكر للسريير

كورس : حاجة تكسف (ص ١٠٦ - ١٠٧) والفصل الثالث بأجمعه مكرس لوصف الأحوال العامة في مصر :

اضطرابات ، حرائق ، موت ، ودفن . ويصف شرطي كيف يغلي البلد ، وان الحكومة تخشى ان تسلم الجثث الى عوائل الموق :

عسكري ٢ : الجنازة ها تبقى حارة

تنقلب تصبح مظاهرة

والمظاهرة تبقى ثورة

تبقى نار

نار تدق بورسعيد

والشرار يوصل لمصر

كل مصر (ص ١١٠) .

ويصف الشرطي نفسه كيف طلبت الحكومة من رجال الشرطة ان يطلقوا النار على ابناء شعبهم :

عسكري ٣ : سلحونا وجينا طب

اضربوا وضرربنا ضرب

زي مانكون انجليز

كورس : يا حفيظ

وانت يعني كمان ضربت ؟

عسكري ٢ : صدقوني

كنت باضرب في الهوا

انا برضه يهون عليه ؟

كورس : تبقي مصري (ص ١١٧ - ١١٨) .

وتقدم المسرحية دوما حوادث متناقضة لكي تلفت انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة ولكي توحى بأن أحوال الحياة والانسان نفسه كذلك ، ممكنة التغيير^(٢٩) ففي الفصل الأول تقضي بهية قصة الايام المؤلمة بعد موت ياسين ، وفي اللحظة التي تصف زيارتها لقبر ياسين ، يدخل امين ويحكي عن حبه لبهية ، فالموت ، اذن ، لا يوقف الحياة والحياة تمضي دوما . وفي الفصل الثالث تظهر بهية مع نسوة اخريات وهن يرتدين السواد ويندبن ازواجهن المقتولين كما يقدم الفصل عدة حوادث عن طريق الرواية تصور الحالة المؤلمة في مصر ، مما قد يجبر المشاهد الى حيلة من القنوط ، ولكن

(٢٩) مراجع المصدر نفسه (ص ٤١) .

المسرحية تحول دون ذلك . اذ تسارع الى تقديم مشهد يظهر فيه شيخ يرتدي ملابس بيضاء ويطلب من بهية ان تتبعه وتجد بهية نفسها في مكان مزدحم بأناس يرقصون ويغنون في احتفال زواج ويطلب منها - الشيخ ان ترقص فتتردد أولاً ثم تشارك الراقصين في رقصة تعكس الحزن والسعادة . وبعد ذلك ترى ياسين وامين ومعهما شخص ثالث وهم يحملون قمراً ، ويمدون ايديهم اليها بالقمر لكي تأخذه . وتمشي بهية اليهم ، وتعبر في طريقها بحرا ونارا واشواكا ، وقبل ان تتمكن من اخذ القمر تستيقظ من نومها . والمشهد مع انه يحصل في حلم ، يوحى الى الجمهور ان اية وضعية ممكنة التغيير ، وان على الناس ان يغيروها ويظهر امين في الفصل الأول بطلا حارب مع ياسين الاقطاعيين في بهوت . وفي الفصل الثاني يعمل امين في المعسكر الانجليزي ، (ويهز ذيله) . كما يصف هو نفسه - حين يأخذ - النقود من الانجليز ، ولكنه في نهاية الفصل نفسه يترك المعسكر ، وينضم مع العمال الى المظاهرات الوطنية ، ويقتل في احدى هذه المظاهرات وهو يحتج على المعاهدة المصرية - البريطانية ، ويوضح ذلك ايضا ان وضعية الانسان ليست ثابتة ، وان ليس هناك بطلا مطلقا او جباناً مطلقا ، وان الانسان وكذلك العالم متغير دوماً ويمكن تغييره .

وقد تحدث بعض النقاد ، كذلك كاتب المسرحية نفسه ان للكورس دوراً مهماً وفعالاً ويؤثر في بعض الاحيان على مجرى الاحداث في المسرحية^(٣٠) ويمثل الكورس الصوت العام ، صوت الفلاحين في الفصل الأول الذي تجري احداثه في قرية بهوت . ولذلك يظهر الكورس مرتدياً ، ملابس الفلاحين . وصوت العمال في الفصل الثاني في بورسعيد حيث يرتدي الكورس ملابس الصيادين .

ويتضح دور الكورس الفعال حين يجعل بهية في الفصل الأول تكشف حقيقة نسيانها لياسين ، بعد ان كانت تحاول اخفاءها . تقص بهية على الكورس انها ظلت تجلس كل يوم تحت ظل النخلتين تنتظر القطار الذي يأتي عند الظهر ، ويسألها القطار عن ياسين وتخبره هي بالقصة . وفي احد الايام كما تروي بهية ، مر القطار صامتاً ولم يكلمها لأنه كان غاضباً . والحوار التالي يعرض كيف يستخلص الكورس الحقيقة من بهية :

كورس : وايه هايزعله ؟

بهية : اصلي مرة جيت هنا متأخرة

مالفتوش

كورس : مرة بس ؟

بهية (بتردد) مرتين

كورس : مرتين يا بهية بس ؟

بهية : لا ثلاثة

كورس : يا بهية

(٣٠) المصدر نفسه ص ٤٠ ، جلال العشري آه يا ليل يا قمر ، المقدمة ص ٣ وللإطلاع على آراء سرور لسه في دور الكورس تنظر مقاله « آه يا ليل يا قمر » في المسرح والسينما ، كاتون الثاني ١٩٦٨ ص ٣٨ وكذلك كتابة (حوار في المسرح القاهرة الانجلو المصرية ١٩٦٩) ص ٧٩ .

بهية : لا كثير

بسّ انا مش فاكدة كام ؟ (ص ٣٢)

ويستحث الكورس ، فيما بعد ، امين على ان يعترف بحبه لبهية بعد ان كان يضمّره :

كورس : طب وأيه جاب ده هنا ؟

قول لنا ايه اللي جابك ؟

امين : كنت فايت ع التراب

صدفه وسمعت العديد

كورس : قلت صدفه ؟

امين : ايوه صدفه

كورس : انت يا اسطى امين بتكذب

امين : الله ، الله

ايه بقى لزوم الكلام ده ؟

كورس : انت بطلت الوابور بدري النهار ده

صدفه برضو ؟

امين : ايوه صدفه

كورس : يا ترى بطلته مرة قبل دي ؟

امين : ايوه ، مرة ؟

كورس : بطلته مرة ؟

امين : ايوه ايوه

كورس : قبلها

امين : ما تخلصوني

كورس : قول لنا كام مرة واخلص

امين : وانا يعني عقلي دفت

كورس : المهم

كل مرة في يوم خميس

يوم زيارة الميتين

امين : ايوه ، ايوه

كورس : تبقى صدفه يا امين

ولأحب ؟

امين (يصمت) (ص ٣٧ - ٣٨) .

ويقنع الكورس والد بهية بأن يوافق على زواجها من امين كما مر في البحث من قبل ، ويناقش الكورس ايضا امين في قراره بالذهاب الى بورسعيد للعمل في المعسكر الانجليزي :

كورس : حد يخدم الانجليز ؟

يا ندامه

الآ دي

امين : فيه ألوف في الكامب غيري

كورس : غلطانين (ص ٦١)

وفي الفصل الثاني يستلم امين برقية بموت والد بهية ، ولكنه لا يخبر زوجته بالنبا ، وانما يزعم ان والدتها تريد زيارتهم ، وانه سيذهب الى القرية ليأتي بها وحين تغادر بهية يلوم الكورس امين :

كورس : مش حرام تذكب عليها

امين : احنا غرب

والبلد بندر وله الليل طويل

ومالوش الليل عنين

انتوليه مستعجلين

ع المناحة ؟

بكره تعرف

كورس : بس كان حقتك تاخدها معاك بهوت

امين : تعمل ايه ؟

كورس : ع الأقل تشوف ابوها

امين : فاضل ايه هاتشوفه فيه

كورس : برضه تحضر دفتته وتودنه

قبل ما يضمه التراب (٩٨ - ٩٩)

ولا تؤكد المسرحية على فردية شخصياتها على الرغم من انها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات ، وانما تؤكد على الخلفية الاجتماعية الواسعة ، التي تمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة وتظهر المسرحية القوى التي تسيطر على هذا المصير وتوجهه^(٣١) . يمثل ياسين في المسرحية اي فلاح يستغله الاقطاعيون فيعاني ثم يثور ،

(٣١) يراجع احمد عباس صالح ، د آه يا ليل يا قمر ، المسرح والسينما كاتون الثاني ١٩٦٧ ص ٢٥ جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ص ١٩ .

ويمثل امين اي عامل قد تستمليه الثروة التي يوفرها الاحتلال الانكليزي لمن يخدمه . وتظهر المسرحية بوصفها ملحمية ، التغير الذي يطرا عليه حين يكتشف ان مصالحه الحقيقية مع العمال والناس الذين يحاربون الاستعمار ، وبهية يمكن ان تكون اية امرأة تقاسي من فقد زوجها او ابنها وزوجها ولكنها تحتل ذلك بشجاعة وتتحدى الموت بالامل والحياة . وبما ان الشخصيات تمثل خلفية اجتماعية واسعة ولا تمثل انفسها فقط ، فان تفاصيل حياتها الخاصة لم تذكر ، وانما ذكر ما يتعلق بالقضية العامة وهي الصراع ضد الاقطاع والاستعمار .

ولا تتقيد مسرحية سرور ، بوصفها ملحمية بحدود الزمان والمكان^(٣٢) اذ ان الحوادث تشغل فترة زمنية طويلة وتحصل في اماكن مختلفة في مصر لتعرض بحرية اكبر مما في المسرحية الارسطوطالية نضال الفلاحين والعمال ضد من يستغلونهم ويحتلون بلدهم . ولا تفصل المسرحية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وانما تساعد طريقة الرواية على تعميم هذه الازمان وتداخلها من اجل ان تتوضح استمرارية الحياة وتوالدها داخل الشخصيات . في الفصل الاول نجيب بهية في الحاضر ، ثم تأخذ في رواية حزنها بعد موت ياسين وذلك جزء من الماضي وفيها هي تحكي ذلك يدخل امين فيعود الحاضر ثم يأتي الماضي مرة اخرى ، حين يروي امين للكورس قصة حبه لبهية ، وفي الفصل الثاني تظهر بهية في بيتها ببورسعيد وذلك جزء من حاضر المسرحية . ثم تروي للكورس قصة مغادرتها ليهوت ، ويدخل امين فيمثل الاثنان حوادث يومهما الاول في المدينة قبل سنوات ، وبذلك يمتزج الحاضر بالماضي . اما في الفصل الثالث فتكون بهية قد فقدت زوجها ولكنه يظهر في مشهد من حياتها الماضية وسط الحاضر .

وليس في المسرحية قصة ذات بداية ونهاية محددتين ، وهي كذلك لا تتطور الى ذروة يتبعها حل^(٣٣) وانما هي سلسلة من الاحداث المكتفية بنفسها ، ومع ذلك يساعد احدها الآخر في توليد التأثير الناجم عن صراع الانسان الدائم من اجل الحرية ، وفشل الاضطهاد في ان ينهي ذلك الصراع ، فالفصل الاول الذي يبدأ برواية بهية لذكرياتها الحزينة بعد موت ياسين وينتهي بزواج بهية من امين ، حكاية مستقلة تعكس انتصار الحياة على الموت . والفصل الثاني حكاية اخرى مبنية على حياة بهية مع امين في بورسعيد ويظهر فيه امين عاملا في المعسكر الانكليزي اولا طمعا في المال ، ثم ثائرا على ذلك الوضع مشاركا العمال الاخرين في الاحتجاج على المعاهدة المصرية - البريطانية . وهذا الفصل مستقل بذاته ايضا ، يصور الانسان وهو يتغير ويغير العالم . والفصل الثالث مجموعة من اللوحات عن بورسعيد المضطهدة في ذلك الوقت ، وينتهي بنداء موجه الى الناس بأن يواصلوا نضالهم لينالوا القمر الذي حلمت به بهية ، وليغيروا الحاضر الى مستقبل افضل .

والفصل الثالث ، وان كان مرتبطا بالثاني ، كامل في ذاته ويعين الفصلين الاول والثاني في توجيه الجمهور الى ان يبادر الى تغيير نفسه والعالم .

(٣٢) تراجع لطيفة الزيات « نجيب سرور والمسرح الملحمي » في المجلة « لسان ١٩٦٨ ص ٤١ جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر » ص ٢٠ .

(٣٣) تراجع جلال العشري مقدمة « آه يا ليل يا قمر » ص ١٩ .

ان تحليل مسرحيتي (لومومبا) و (آه ياليل يا قمر) يظهر تأثير بريشت في الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتبان المصريان فالتغريب عن طريق التاريخية بين فيهما ، كما ان هدفهما تصوير الجموع لا الافراد في صراعها السياسي والاجتماعي ، ولذلك لم تؤكد المسرحيتان على فردية الشخصيات . والمسرحيتان لا تثيران عواطف المشاهد بل تخاطبان عقله بمنطقية وتشجعانه على ان يتأمل في الامور التي تعرض امامه لكي يغير امثاله في الواقع . وليس في المسرحيتين قصة تقليدية تعتمد على تتابع حوادث تتطور وتنتهي الى حل ، وانما تتكونان من اجزاء مستقلة يعين احدها الآخر في الأثر الكلي للمسرحية وتستخدم المسرحيتان الكورس استخداما فعالا ، في حين تنفرد مسرحية لومومبا باستخدام الموسيقى بوصفها عنصرا قائما بذاته على الطريقة البريشتية .

قد يبدو ، لأول وهلة ، أن الحديث عن قضية المسرح الشعري أمر سلس مباشر لا تعقيد فيه سواء أ كنا نقرأ أم نشاهد مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أو « ماكبث » لشيكسبير أو « مدرسة الأزواج » لموليير أو « مصرع كليوباتره » لأحمد شوقي أو « مأساة الحلاج » لصالح عبد الصبور أو « السَّيل » لعلي كنعان . فهذه المسرحيات جميعا تندرج من حيث شكلها وتكوينها ، ومن حيث اللغة المستخدمة في حوارها ، تحت تسمية « المسرح الشعري » . والمسألة في شكلها المبثري المباشر ، لا تعدو أن تكون شعرا من جانب ومسرحا من الجانب الآخر ، ومفهوم كل من هذين اللونين من ألوان الفن واضح ومحدد - أو هكذا ينبغي أن يكون .

ومع ذلك فإذا كان الحرص أمرا واجبا عند الحديث عن أية قضية نود أن نعالجها على أساس من الوضوح العلمي ، فإن الحرص عند الحديث عن قضية المسرح الشعري يصبح وجوبه مضاعفا لأنه يقع في هذه المنطقة التي يتداخل فيها فرعان من فروع الفن ، كل منهما له كيانه وملائمه ومنطلقه التعبيري : أحدهما هو المسرح ، والآخر هو الشعر .

عن المسرح الشعري

لطفي عبدالوهاب محيي

أستاذ الحضارة ورئيس قسم المسرح
جامعة الاسكندرية

وهنا أود أن أقول ان ما أهدف الى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسة « أدبية » عن أبعاد المسرح الشعري ، وإنما هو دراسة تدور داخل اطار يشكل النص المسرحي ، بوصفه الأدبي عنصرا واحدا من عناصره المتعددة . كذلك أبادر هنا فأذكر ، وأنا بسبيل تحديد هدف هذه الدراسة ، أنني أدرك من البداية أن المسرح لم يعد ، على امتداد العصور ، أن يجهد من ينظر اليه من خلال المنظور الأدبي وحده في بعض الأحيان . ويكفي أن أشير في هذا الصدد الى ظاهرتين :

وأولى هاتين الظاهرتين هي أن النصوص المسرحية اليونانية القديمة التي كتبت أساساً بهدف واحد هو أن تؤدي في عروض يشاهدها كل المواطنين ، كان اليونان يستظهرون مقاطع كثيرة منها ويستشهدون بها في مواقف ومناسبات عديدة ، بوصفها شعراً في حد ذاته بشكله ومضمونه الأدبيين ، سواء أكان ذلك بسبب انطباع باهت في حياتهم اليومية يوضح المقطع الشعري ألوانه ويجسدها ، أو بسبب صورة مبعثرة في أذهانهم يلم هذا المقطع أو ذاك أطرافها ، أو كان هدفه مجرد الاستمتاع بجرس إيقاعي إيحائي يكمن في سطر أو سطور من الحوار الشعري . أما الظاهرة الثانية فهي أن فكرة « المسرح المقروء » ، كلون من ألوان النشاط الأدبي ، قد أصبحت تشكل اتجاهها موجوداً فعلاً يجد من يهتم به ، من زاوية أو أخرى ، حتى من بين رجال « الفن » المسرحي أنفسهم ، بل إن بعضاً من هؤلاء يتخذون من إشارات وردت عند أرسطو في كتابه « صناعة الشعر » Poetica دعامة لهذا الاتجاه^(١) .

ولا أود هنا أن أتطرق إلى تأصيل هاتين الظاهرتين أو أن أتعرض إلى سلامة وضعهما أو عدم سلامته من الناحية النظرية البحتة ، فالظاهرتان قد وجدتا ، وهما بذلك تشيران إلى ممارسة أدبية قامت ولا تزال قائمة فعلاً .

كذلك لا أود من الجانب الآخر ، أن أغوص وراء تفصيلات لغوية حول كلمة « دراما » drama^(٢) التي تعني في أصلها اليوناني « الشيء المؤدى » أو « الأداء » وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع ، أو حول كلمة « ثياترون » theatron (التي اشتقت منها الكلمات الأوروبية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني « مكان المشاهدين » ثم صارت تعني « المشاهدين » ثم تدرج معناها ليصبح « العرض المسرحي » ذاته . هذا إلى جانب أن المقطع الأول منها وهو thea يعني النظر أو « المشاهدة » أو « المشهد » ذاته ، ثم تطور ليصبح معناه « مقعداً في المسرح » - وهي تفصيلات واضحة الدلالة فيما نحن بصدد الحديث عنه .

وإنما الذي أوده هو أن أخطئ في حديثي كلا من دواعي الممارسة الأدبية والتأصيل اللغوي لأنطلق في معالجاتي لموضوع الدراسة من اقتناع واقعي مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية أداءً يعرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسي فيه ، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية ، يشير إلى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه إلا بالأداء والعرض والمشاهدة ، ومن ثم فإن الذي سأحدث عنه في هذه الدراسة هو المسرح الشعري بوصفه فناً يقدم فيه الشاعر أو الكاتب نصاً يقوم بتنفيذه فوق خشبة المسرح يخرج ويمثلون ، يقف من ورائهم منتج ويعاونهم فنانون مساعدون ومنظرون ومصممون ومنقلدون وإداريون - ويحاول هؤلاء جميعاً أن يقدموا نتيجة مجهودهم المتكامل في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين ، كما يحاولون عن طريق التسلية (أو الفرجة حسب اللفظة الأكثر تداولاً في الوسط المسرحي الآن) أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية أو يتركوا انطباعاً لدى هؤلاء المشاهدين .

(١) فيما يخص المسرح المقروء راجع ، عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي (مجموعة الألف كتاب - عدد ١٢) بدون تاريخ ص ٣٤ .

(٢) استعملت هنا الحروف اللاتينية بدلاً من الحروف اليونانية ، وكذلك الحال مع الكلمات اليونانية الأخرى لتيسير قراءتها على القاريء الذي لا يعرف اليونانية .

- ١ -

ومن هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا . وفي الحقيقة ، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري (بمعناه المباشر الذي يشير إلى مسرحيات يكتب حوارها شعرا) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي ، إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث إلى أقصى درجة إذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة « أساسية » للحوار المسرحي إلا منذ قرن واحد من الزمان ، فإن الشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ أن عرضت مسرحيات إيسخيلوس Aeschylus على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس ق . م . (٣) ، وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي ، ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى التنتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري ، بمعناه المباشر الذي أُنحِث عنه ، لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور القرن الذي نعيش الآن عقوده الأخيرة أنهم في غنى عنها . فالمسرح الغربي والمسرح العربي لا يزالان يعرضان مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة ، بل إن من بين ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحا واستمرارا ظاهرين ، تعاد صياغتها بالحوار الشعري ، سواء بشكل كلي أو جزئي ، لتثبت نفسها من جديد - كما حدث ، على سبيل المثال في حالة مسرحية بجماليون Pygmlion التي كتبها الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي ، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأميركي المعاصر آلان جي لرنر Alan Jay Lerner لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان « سيدتي الحسنة » My Fair Lady في النصف الثاني من الخمسينيات (٤) .

وفي الواقع فإن التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح - وهي أسباب اختلفت من عصر إلى آخر . وهنا نجد الصفة ، أو بالأحرى الطبيعة الشعرية للحوار نبتت في كنف اعتبارين كانا لا بد أن يؤديا إليها بشكل يكاد يكون تلقائيا . فالمسرح الشعري اليوناني - وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط (٥) - ابتدأ في جلوره الأولى في مناسبات دينية ، واتخذت هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة ، هي ما عرف باسم الأناشيد الديثرامبية ، كانت تؤدي في الاحتفالات السنوية بعيد الإله ديونيوس Dionysos إله المحاصيل والكروم والخمر ، واله الدراما فيها

(٣) استثنى هنا نصوصا من الشرق الأولى القديم كتبت جميعا بالشعر ، هل أسس أن الحوار لا يزال قائما حول وفيلتها الحقيقية ، ولهم الاتفاق إلى حد بعيد على طبيعتها المسرحية وهي نصوص يرجع أغلبها إلى ما قبل المسرح اليوناني بألف سنة على الأقل . راجع :

— Etienne Drioton: Le Theatre Egyptien (Le Caire, 1942)

— H. W. Fairman (trans. and ed.), The Triumph of Horus, an Ancient Egyptian Sacred Drama, London, 1974.

— Theodor H. Gaster: Thesps — Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, New York, 1977.

— Alan Jay lerner: My Fair lady — Amusical play in two acts based on Pygmalion by Bernard Shaw, New York, 1956.

(٥) راجع حاشية ٣ أعلاه .

بعد . وقد كان هذا في حد ذاته أمرا يقود الى الشعر في سهولة ويسر ، بل لعل الأدق أن نقول انه لم يكن يتسق الا مع الشعر - فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان انشادا وغناء ورقصا ، وكلها تعبيرات ايقاعية تدعو بطبيعتها الى الايقاع الشعري . هذا الى أن الجود الديني ، وهو جو يدعو الى لغة الانطباع والايقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من ايقاعات موسيقية المكان الأول - وهو جو ظل مستمرا في المسرح اليوناني ، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت اليها مع ايسخيلوس ، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل اليها عدد من مسرحياتهم الكاملة . أما الاعتبار الثاني الذي قاد الى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح ، فهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان . وفي مثل هذا الظرف يصبح التعبير الشعري ، بسبب ما فيه من ايقاع ، أقرب الى الحافظة والبقاء في الذاكرة من التعبير النثري .

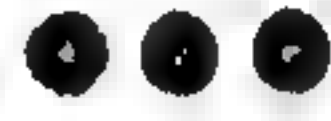
هكذا ، إذن ، ابتدأ التقليد ، وهكذا استمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه . فالحوار المسرحي استمر حوارا شعريا حتى بعد أن ألم جمهور المدن أو الدويلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجود الديني الذي سيطر على مسرحيات ايسخيلوس ، لنجد هذه السيطرة تقل ، وان ظلت واضحة عند سوفوكليس Sophocles ، ثم ليتحول الأمر الى حوار عقلاني يشكك في حكمة الآلهة على يد يوريبديدس Eurypides ثم ليصل الى نهاية الشوط فينقلب عند أريستوفانيس Aristophanes ، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق . م . الى مسرح دنيوي في موضوعاته ولمساته ^(٦) ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين الا عقد المباريات المسرحية في المناسبة الدينية التي تمثلها أعياد الآلهة ديونيسوس ، والا مذبح هذا الآله الذي ظل يشكل جزءا من عمارة المسرح اليوناني ، يقوم في وسط الأوركسترا Orchestra أو الساحة التي كان يؤدي فيها أفراد الجوقة أو الكورس Choros رقصاتهم وأناشيدهم في المنطقة الواقعة بين منصة التمثيل من جانب ومدرجات المشاهدين من الجانب الآخر .

هكذا كان الأمر عند اليونان ، ومنهم انتقل التقليد الشعري الى المسرح الروماني ، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلديهم في أمور الثقافة عموما ، وفي الفن على وجه التحديد ، سواء في ذلك مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري - ومن بين هذه الأخيرة ، الفن المسرحي . وقد تغير المجتمع الأوروبي حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الانجاء الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليومية الخاصة والعامة . وهكذا حاول رجال الدين أن يتعدوا بالمجتمع عن كل ما يذكر بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) بكل جوانبها ، ومن بينها المسرح ، على أساس أنها ثقافة وثنية . ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين ، وعاد معها الشعر كوسيلة للحوار من جديد - وان كانت تفاصيل هذه العودة قد اختلفت بعض الشيء عما كان عليه ميلاد المسرح والحوار الشعري المسرحي عند اليونان .

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت الى الشعر ، ومن ثم الى المسرح والشعر المسرحي في العصور

(٦) نجد الجود الديني بشكل سيطر في مسرحيات ايسخيلوس ، ثم بشكل واضح وان لم يكن سيطرا في مسرحيات سوفوكليس ، ثم يتحول الأمر عند يوريبديدس الى حوار عقلاني يلقي ظللا من الشك على تصرفات الآلهة ، ثم ينتهي الأمر بالسخرية من الآلهة في بعض مسرحيات اريستوفانيس .

الوسطى . فالموسيقى الكنسية لم تكن تحوي ، في البداية ، سوى قدر بسيط من الألفاظ الالتهالية . وهكذا عمل القائمون على أمور الكنيسة على أن يدخلوا في هذه الموسيقى قدرا متزايدا من الجمل على أساس أن الكلمة تركز اللحن وتساعد على التذكير به . وكانت هذه هي البدايات الأولى للمسرح وللحوار المسرحي . فالسطور أو الجمل المتزايدة التي أشرت إليها كانت تتعلق بالضرورة بالقصص الديني المتصل بالأحداث التي يذكرها الكتاب المقدس من بدء الخليقة حتى البعث . وبالتدرج وجد القائمون على الكنيسة أن القصص الدينية يمكن أن تصبح ذات وقع أكبر وأعمق عن طريق التجسيد إذا تحولت إلى مشاهد واتخذت شكلا حواريا بدلا من الشكل السردى . ومرة أخرى - هنا كما كان الحال عند ميلاد المسرح اليوناني - كان طبيعيا أن يكون الشعر هو وسيلة الحوار ، فهذه المشاهد الحوارية المسرحية قد ولدت ونمت في كنف الموسيقى الدينية بما لها من إيقاع هو بالضرورة عصب الإيقاع الشعري . وهكذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد أن تحولت هذه المشاهد الكنسية ، بالتدرج ، إلى عروض مسرحية خارج حدود الكنيسة ، لتتفرع بعد ذلك إلى تشكيل كامل من المسرحيات تضم مسرحيات الآلام ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية التعليمية .



هكذا ظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في العصور الوسطى ، وهو وضع لم يتغير كثيرا في العصر التالي ، وهو عصر النهضة (أو البعث أو الأحياء) . ذلك أن عصر النهضة كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى التي وقفت في وجه كل ما يمت للثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية بصفة) على نحو ما أسلفت . ومن هنا فقد كان أبرز مظاهر ثقافة العصر الجديد هو العودة المندفعة من جانب مثقفيه إلى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن . ومن ثم في المسرح - لينهلوا منه ويقلدوه ويتأثروا به إلى حد بعيد .

على أن ثقافة عصر النهضة لم تكن مجرد رد فعل ، مهما كان عنيفا ، لما كان يدور على ساحة الثقافة في العصور الوسطى . فالرياح التي هبت على المجتمع الأوربي آنذاك كانت رياح تجديد بدأت تتسرب ثم تتغلغل فيه قبل أن تتضح آثارها التي قدر لها أن تغير هذا المجتمع إلى مشارف الحضارة الحديثة بشكل تدريجي ابتداء من القرن التالي حتى بلغت ذروتها في القرن الماضي . فعصر النهضة كان قد بدأ يشهد بداية النهاية بالنسبة لمجتمع الاقطاع الذي شكل نسيج العصور الوسطى ، ويظهر المجتمع التجاري الجديد أو بالأحرى بدايات ظهوره على حساب المجتمع الزراعي الاقطاعي ، وما صاحب هذه البدايات من عقلية تحاول الفكك من أغلال المجتمع القديم وتبحث عن المغامرة في التجارة وفي النظم وفي الفكر كأدوات تعينها على خلق مواطناء لأقدامها بدأت تطورات جديدة تقدم نفسها على ساحة الفن المسرحي ، سواء في موضوعاته أو في صيغة حوار ، وإن كان ذلك قد تم بشكل رقيق رقيق بحيث لا يمكن أن نقول أنه شكل ظاهرة تعلن عن نفسها في وضوح صارخ .

وهكذا ، إذا كانت الكتابات المسرحية في عصر النهضة قد بدأت تشهد ، إلى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تنهج نهجها ، مسرحيات ذات موضوعات جديدة تتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف أو يقوم بينهم من مشاحنات ، ويتعلق البعض الآخر بالصراع بين العلم واليمان ويتعلق البعض الثالث بمظاهر

أو سمات أخرى من مظاهر وسمات العصر الجديد^(٧) فإن تطورا مشابها وموازيا بدأ يتسرب الى الحوار الشعري للمسرح وكأنه تلمس حذر للطريق الى مغامرة تهدف الى كشف آفاق جديدة . ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب الى بعض جمل الحوار فيها ، وهو تسرب تسلسل من عدد محدود من السطور في بعض المشاهد الى فقرات حوارية طويلة متصلة في حديث متبادل في مشاهد أخرى . ولكن - وهنا أستدرك - دون أن يمس هذا الحوار الثري ما تقوم عليه المسرحية من سياق شعري بأي قدر يستحق أن نتوقف عنده . وقد ظهر هذا الحوار الثري المتسلسل على سبيل المثال في مسرحية « هاملت » Hamlet وغيرها عند شيكسبير Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) ومسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس The Tragical History of Doctor Faustus عند كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) ومسرحية « قُبُولِيُونِي أو الثعلب » Volpone or the Fox عند جونسون Ben Jonson ١٥٧٣ - ١٦٣٧ ومسرحية « دوقة مالفي » The Duchess of Malfi عند جون ويبستر John Webster (حوالي ١٥٧٥ - حوالي ١٦٣٨) .

ونحن اذا حاولنا أن نجد تفسيراً موضوعياً لهذه الظاهرة ، أعني من حيث الشخصيات أو المواقف داخل المسرحيات ذاتها بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الشخصية أو تلك تحتمل أن يكون حديثها نثراً ، أو نقول ان هذا الموقف أو ذاك يحتمل أن يكون وصفه أو الحوار فيه نثراً ، نجد أن هذا المنطلق ينطبق على مواضع الحوار الثري في بعض الأحيان ، ولكننا لا نلبث أن نجد الأمر يفلت من يدنا في أحيان أخرى ، بحيث تصبح المسألة عشوائية الى حد كبير . فاذا نظرنا الى هذا التسلسل الثري من حيث الشخصيات نجد أن الأشخاص ذوي المواقع الاجتماعية المتدنية يتحدثون نثراً في أغلب الأحوال ، مثل المهرجين وأفراد جوقة الممثلين في مسرحية « هاملت » ومثل الخادم والسائس في مسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس ، ولكننا لا نلبث أن نجد أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء ، فالأمير هاملت وأوفيليا ابنة رئيس الديوان الملكي في مسرحية « هاملت » والامبراطور والدكتور فاوستوس والعلماء في مسرحية « قصة لدكتور فاوستوس » يتحدثون بالنثر كذلك في عدد من المناسبات . والشيء ذاته نجده إذا حاولنا أن نفسر المسألة من حيث المواقف التي تضمها المسرحية بغض النظر عن الشخصيات ، هنا أيضاً لا نستطيع أن نجد خطأ ثابتاً أو مستمراً . وهكذا لا نستطيع أن نقول مثلاً ان المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في مظاهر الكون ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواراً شعرياً ، بينما يترك الحوار الثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية . وانما تسير الأمور في تنقل بين الشعر والنثر لا أجد أنه يخضع لقاعدة ظاهرة^(٨) .

(٧) عن التجارة والتجار نقدم كمثال مسرحية شكسبير : ثاجر البندقية ، عن الصراع بين العلم والامانة مسرحية كريستوفر مارلو : القصة المضجعة للدكتور فاوستوس ، عن مظاهر وسمات العصر الجديد مسرحية بن جونسون : قُبُولِيُونِي ، وقد ان ذكر المسرحيتين الأخيرتين في المتن أدناه

(٨) في مسرحية هاملت يأتي الحديث نثراً ، على سبيل المثال ، في حلالة المهرج الأول والمهرج الثاني (فصل ٥ - مشهد ٥) وهو حديث بين اثنين من الطبقة المتدنية . ثم بين هاملت والممثل الأول في الجولة المتجولة (ف ٢ - م ١) حديث عن امور عادية لا تحتمل الشعر . ثم بين هاملت وأوفيليا (ف ٣ - م ١) مع ان هاملت من الاسرة المالكة وأوفيليا من الطبقة الارستقراطية والحديث ينطبع بالصورة الشعرية .

في مسرحية القصة المضجعة للدكتور فاوستوس يأتي النثر في حديث رويين السائس وواجنر الخادم (مشاهد ٩ و ٨) وهم من الطبقة المتدنية ، ولكن حديث واجنر (الخادم) في بداية مشهد ١٤ يأتي شعراً دون مبرر فهو حديث غير شاعري . الحديث بين فاوستوس وفوق فامبولت (مشهد ١٣) حديث بين ارستقراطية فكرية وأخرى اجتماعية يجيء نثراً في موضوع لا يحتمل الا النثر . حديث الامبراطور مع فاوستوس (مشهد ١٣) يبدأ نثراً ، وموضوع الحديث يناسب النثر ، ولكن الامبراطور لا يلبث ان يتحول حديثه ، وهو مستمر له ، الى شعر دون موجب شاعري لهذا التحول .

ويبدو ، في تصوري ، ان المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعاً من « الترصيع » للمسرحية الشعرية بطور أو مقاطع من النثر نظر اليه الكتاب المسرحيون على أنه « أمر لا غبار عليه » ، ان لم يكونوا قد نظرو اليه فعلا على أنه نوع من التجديد المستحب الذي يمثل « صيحة العصر » آنذاك .

ولكن صيحة العصر هذه قدر لها ألا تفقد سحرها بسهولة . ففي القرن التالي (وهو القرن السابع عشر) ، رغم استمرار الشعر كأساس ملزم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورني Pierre Corneille (١٦٠٦ - ١٦٨٤) وراسين Jen - Baptste Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، سواء في المسرحيات التراجيدية أو الكوميديّة ، إلا أن شاعرا وكاتبا وممارسا مسرحيا معاصرا لهما ، وهو مولير Jean - Baptiste Moliere (الذي كان يشكل معها قمة الكتابة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر) خرج عن القاعدة التي التزم بها معاصراه الكبار - فرغم أنه التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته (التي كانت كلها مسرحيات كوميدية أو هزلية) التزاما كاملا ، إلا أنه استخدم الحوار الشعري والنثري متداخلين في المسرحية الواحدة (على نمط ما رأيناه بين كتاب عصر النهضة) كما في مسرحية « أميرة ايليس » Princesse D,Elide (١٦٦٤) ولكن هذا الكاتب لم يقتصر على استخدام الحوار النثري بهذه الصورة « الترصيعية » ، وإنما خطا خطوة أبعد من ذلك في مجال هذا الحوار ، وهكذا جعل الحوار « بأكمله » نثرا في عدد من مسرحياته ، سواء في ذلك المسرحيات الهزلية Farce مثل مسرحية « الطيب الطائر » Le Medecin Volant (١٦٥٩) أو مسرحية « زواج بالاكراه » Le Mariage Force (١٦٦٤) ، أو المسرحيات الكوميديّة التي كان من بينها « طبيب رغم أنفه » Le Medecin Malgre lui (١٦٦٦) ، و « البخيل » L'A-vare (١٦٦٨) .

هكذا كسب النثر أرضا جديدة على حساب الحوار الشعري في عالم المسرح . ولكننا يجب أن نلاحظ أن هذا الكسب كان في جانب واحد فحسب وهو جانب المسرحيات « الكوميديّة » التي تركز بالضرورة على المفارقات اليومية المضحكة (أو هكذا على الأقل تبدو الأمور في ظاهرها) وهي مفارقات لا تحتاج بالضرورة الى تعبير شعري يفصح عما يريد الكاتب أن يوصله من خلالها الى جمهور المشاهدين . على أن هذا الكسب النثري الذي تحقق على يدي مولير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ للوهلة الأولى على الأقل ، وكأنه بسبيل أن يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن التالي حين ظهرت لأول مرة على المسرح مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثرا - وهي مسرحية « المكابيات » Les Macchabees التي كتبها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي لاموت Antoine Houdart Ia Motte (١٦٧٢ - ١٧٣١) لتعرض عام ١٧٢١ قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العام التالي .

وقد كتب لاموت بعد ذلك ثلاث مسرحيات تراجيدية أخرى مستخدما الحوار النثري ، قدر لواحدة من بينها وهي « اينه دو كاسترو » Ines de Castro (١٧٢٣) أن تكون واحدة من الانجازات المسرحية التي حققت نجاحا كبيرا في القرن الثامن عشر . وكان هذا خليقا ، من الناحية النظرية ، أن يكون بداية الاجتياح النثري للحوار المسرحي الذي ظل الجانب التراجيدي فيه ، حتى ظهور مسرحيات لاموت ، حكرا على مملكة الشعر ، لا يجرؤ أن يقترب منه

أحد ، ومع ذلك فحين أطل القرن التاسع عشر ، وحتى بعد أن بدأ يتقدم في عقده الرابع ، بدت الأمور وكأن الكسب الثري الذي حققته خطوة لاموت ، أو كان يفترض أنها حققت على حساب الحوار الشعري لم يكن سوى فورة مؤقتة إذ ما لبث الشعر أن عاد ليحتل مكانته السابقة الراسخة كأداة أساسية للحوار المسرحي . ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية « فاوست » Faust (١٩٠٨) للشاعر الألماني جيته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، ثم ظهر الجزء الثاني منها في ١٨٣٢ في أعقاب وفاة الشاعر . وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كاملة بينما تراجع النثر الى مكانه المحدود ومكانته المحدودة التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة ، حلية « ترصيعية » لا تزيد على ذلك كثيرا .

- ٢ -

على أن الحوار الثري في المسرح ، اذا كان قد اتخذ حتى الآن صورة التسلسل الحذر أحيانا و الجريء أحيانا أخرى ، الى مملكة الحوار الشعري المسرحي ، فان أمرا آخر أكثر خطورة كان قد بدأ يمس موقع هذا الحوار الشعري بشكل ، ان كان قد بدأ بسيطا في بدايته ، الا أنه كان مقدمة لتطورات جذرية في فترة لاحقة . ذلك أن الأمر لم يقتصر في الفترة التي انتهينا من الحديث عنها على الممارسات الثرية في الحوار المسرحي ، وانما بدأنا نشهد الى جانب ذلك ، تعليقات على هذه الظاهرة على مستوى « التنظير » سواء من جانب الكتاب المسرحيين أنفسهم أو من جانب غيرهم من المفكرين . في أواسط القرن السابع عشر كان بيير كورني الكاتب الفرنسي المسرحي الذي رأيناه ملتزما بالحوار الشعري ، قد بدأ يعلق على استخدام الشعر كوسيط حوار في المسرح وجاء هذا التعليق غريبا ، أو على الأقل جديدا ، من جانب شاعر مسرحي ملتزم مثله ، ففي المناقشة أو الفحص examen الذي شكل أحد قسمين انقسمت إليهما مسرحيته « أندروميد » Andromede (١٦٥٠) نجده يقول « لا بد أن اعترف أن النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح ، يفترض فيه أن يؤخذ على أنه نثر . فنحن لا نتحدث عادة بالنظم . وبدون هذا الافتراض ، فان الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي » .

ولكن اذا كان ما ذكره كورني يتضمن ادراكا لدور النثر في الحوار المسرحي من حيث الافتراض ، /الا أن هذا الكاتب لم يكن يريد ، من حيث الفعل ، أن يحول افتراضه هذا الى واقع ملموس في ممارسته في مجال الكتابة للمسرح ، بل كان لا يزال أسير الحوار المسرحي الشعري المنظوم - ومن هنا جاء حديثه عن الحوار الثري « المفترض » في حقيقته تبريرا لا استمرار الحوار الشعري في عصر لم يعد من الممكن فيه تجاهل ظهور الحوار الثري في الأعمال المسرحية . وهكذا لم يحسم كورني قضية الاختيار أو التوفيق بين الحوار الشعري والحوار الثري في المسرح . والسبب الذي دعا الى هذه الازدواجية في تعليق كورني واضح ، فالعصر كان لا يزال في صميمه عصر التقليد الشعري في الحوار المسرحي . ومن هنا فاذا كان شيكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز عصر النهضة قد كتبوا حوارهم في القرن السابق (السادس عشر) بالشعر الموزون الخالي من القافية (الا في الأغنيات حيث ظهرت القافية) ، فان المسرح الفرنسي ، ممثلا في كورني ورفيقه راسين وموليير (في المسرحيات الشعرية لهذا الأخير) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا ، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا .

ولكن اذا كان كورني قد مس موضوع الشعر والنثر في الحوار المسرحي دون أن يحوله الى قضية، فان كاتبين فرنسيين آخرين قد اقتربا به من حافة القضية فعلا : وأول هذين الكاتبين هو لاموت الذي التقينا به وبمسرحياته التراجيدية النثرية منذ قليل . لقد كان هذا الكاتب مجددا يحاول التخلص من سيطرة القوالب التقليدية على المسرح ، سواء أكان مجال هذه السيطرة هو بناء المسرحية أو كان التعبير الحوارى عن هذا المضمون ، وهو ما أفصح عنه في مجموعة من الأحاديث أصدرها عام ١٧٣٠ تحت عنوان « أحاديث عن المسرحية التراجيدية » Discours sur la Tragedie رفض فيها النظم كأداة للحوار المسرحي مصورا اياه على انه « مجرد ترتيب آلي للنثر » ولكن لاموت لم يدفع الموضوع الى أكثر من هذا التصور العام ، فلم يتحدث عما يمكن أن يكون للنثر من مزايا تعطيه الحق الاول كأداة للحوار المسرحي ، وربما كان هذا نتيجة لأنه كان يفتقد الموهبة اللازمة لتقديم هذه المزايا ، كما يفترض دونونجهيو الناقد الأميركي (٩) ، وان كنت أود أن أضيف الى هذا الافتراض أن لا موت ، رغم تحمسه للتجديد ، كان اهتمامه موزعا بين أكثر من فرع من فروع الأدب ، ومن ثم فان المسرح لم يكن بالنسبة له الا واحدا من هذه الفروع « الأدبية » . وحتى في حدود هذا التصور فانه لم يكتب ، كما مر بنا ، سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية التي تشير الشواهد الى أنها امتدت أكثر من ثلاثين عاما (١٠) - ومثل هذا التوزيع لا يسمح ، في تصوري ، بتحول الاهتمام بالوسيط الحوارى المسرحي الى قضية .

أما الكاتب الآخر الذي اقترب من حافة القضية بالنسبة للتنظير فيها يخص الحوار المسرحي فهو ستندال - Sten dahl (وهو اسم الشهرة ، أو الاسم القلمي Nom de Plume الذي اتخذهُ الكاتب الفرنسي ماري - أنري بيل Marie- Henri Beyle ، ١٧٨٣ - ١٨٤٢) . ففي عام ١٨٢٣ نجد هذا الكاتب يقول في كتيب أصدره في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعه بشكل أكثر عنفا في ١٩٢٥ ، تحت عنوان « راسين وشيكسبير » Racine et Shakespeare « اني على اقتناع كامل بأن المسرحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب لجيلنا ، نحن الشباب . . . الذين يتميزون بالميل الى الجدل ، وتغلب عليهم الجدية ويتسمون بقدر من الغيرة - انها ينبغي أن تكتب بالنثر ففي أيامنا هذه لم يعد البحر السكندري وأطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسرح) الا وسيلة للتغطية على الغباء » (١١) . وقد ألمح الكاتب الى مسبب ذلك في السطور الأولى التي افتتح بها مقاله حيث يذكر أنه « لا يوجد وجه للشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات (مقابل اللوردات الانجليز أو الباشاوات في مجتمعنا السابق) في حللهم المطرزة وشعورهم السوداء المستعارة التي كانت تكلف الواحد منهم ألف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء أحكامهم عام ١٦٧٠ على مسرحيات راسين وموليير . وهذان الرجلان العظيمان انما كانا يهدان الى اطراء ذوق هؤلاء المركيزات ، فكانا بذلك يعملان من أجلهم » .

(٩) Denis Donoghue: The Third Voice, Princeton, 1966, ch.I

(٩)

(١٠) انتخب لاموت عضوا في الاكاديمية الفرنسية عام ١٧١٠ تقديرا لنجاحه الادبي الذي اقر انه حصل عليه نتيجة لشاط استمر عشرة سنوات او أكثر ، وظهرت احليته المشار اليها في المتن عام ١٧٣٠ .

(١١) مترجم الى الانجليزية ومنتشر ضمن مجموعة نصوص في النظرية والنقد المسرحيين من العصر اليوناني حتى جروتوفسكي . جمعها ورتبها ونشرها Bernard F. Duke عام ١٧٤ في نيويورك تحت عنوان Dramatic Theory and Criticism — Greeks to Grotowski وسأشير الى هذه المجموعة من النصوص بعد الآن تحت

حروف DTC

ولكن ، ستندال ، شأنه شأن لاموت ، لم ينجح في أن يدفع مسألة الصيغة اللغوية المناسبة للحوار الشعري الى أبعد من حافة القضية . فالمسرح لم يكن شغله الشاغل ، بل كان في واقع الأمر بعيدا كل البعد عن أن يكون شغله الشاغل اذ كان هذا الكاتب روائيا وكاتب مقالات في المقام الأول ، وحتى مقالاته كانت من النوع الموسوعي الذي يغطي دائرة واسعة من المواضيع لا تسمح لواحد منها أن يتفرد باهتمام يتصف بالاستمرارية اللازمة لتحويل الحديث عنه الى قضية (١٢) . أما عن السبب الذي قدمه في بداية المقال كأساس لهجومه على الحوار الشعري ، فرغم التلميح الذي يقترب من التصريح بأن الفن المسرحي يجب أن يكون من أجل الشعب وليس من أجل الأرستقراطية الموسرة ، وهي طبقة تفضح كلمات الكاتب بالشك في جديتها وسلامة أحكامها ، من حيث ان المسرح بالنسبة لهذه الطبقة الغارقة حتى أذنيها في الثروة هو مجرد أداة للترفيه - الا أن حديث ستندال في هذا المجال ربما اقترب من « حديث الصالونات » عن شعبية الفن المسرحي « التي تستوجب ابتعاده عن الحوار الشعري » أكثر من اقترابه من « قضية » الفن المسرحي وأداة الحوار التي تلائمها أو لا تلائمها ، شعرا كانت أم نثرا . فالكاتب قد تنقل داخل محيط من الأرستقراطية منذ فترة اقامته في فرنسا وكان يغشى مجتمع الصالونات في باريس ، بينما كان لديه من فسحة الوقت وسعة ذات اليد ما جعل في مقدوره ، خلال ست سنوات أو أكثر قضاها في ايطاليا ، أن يختلط بالنخبة الأرستقراطية المثقفة ، سواء من بين الايطاليين أو غيرهم من شخصيات المجتمع الأوروبي المخملي الذين وجدوا في هذا البلد بسحره الكلاسيكي المتوسطى منتجعا ، يطول فيه المقام أو يقصر ، لممارسة الترف الاجتماعي والذهني - وهو أمر ترك بصماته على حياة ستندال وكتاباته (١٣) .



لم يتوصل المنظرون ، اذن ، ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي ، الى أن يجعلوا من موقفهم ازاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل مدبب يتحدث من منطق ومنطلق الأسباب والمسببات ، وان كانوا قد عرفوا بموقفهم هذا بما لا يدع مجالا للالتباس في اتجاهه . ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي - في غضون خمسة وثلاثين عاما ليس إلا - ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح ، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حوار هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر (بمفهومه المتعارف عليه) أو بالحوار اللفظي أساسا .

وقد قدر لهاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها - وهو صدى ما زال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده ، أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح . وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي : تفتيت مفهوم المسرح الشعري

(١٢) كتب ستندال في مجالات الرواية والسيرة الذاتية والوصف والسياحة وعدد اخر من المجالات .

(١٣) التام ستندال في ايطاليا في الفترة بين ١٨١٤ و ١٨٢١ ومن بين المجموعة الأرستقراطية التي اختلط بها خلال هذه الفترة الشاعر الانجليزي لورد بايرون Lord Byron

والكاتبة الفرنسية مدام دوستابل Mine. De Stael والشاعر الايطالي مونتى Monti الذي اختبره ستندال اعظم الشعراء الموجودين على قيد الحياة آنذاك .

بتصوره التقليدي الذي رأيناه يسود وسيطر منذ أوائل القرن الخامس ق . م . حتى أواسط القرن الماضي ، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح ، فبدأنا نسمع عن (الشعر المسرحي) و (المسرح الشعري) و (شعر المسرح) و (الشعر في المسرح) و (النظم المسرحي) و (المسرح المنظوم) ، وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تخطيه إلى مضمون آخر ، بل يرون في بعض الأحيان أنه هو المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره كما سنرى بعد قليل . وهي أصداء ما لبثت أن وصلت تردداتها الى عالمنا العربي فتركت أثرها اما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأي فيما يخص الحوار المسرحي ، واما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالهما وما قد يكون بينهما من تداخلات ليست بعيدة ، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري .

وقد كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي « حركة الطليعة » Avant- garde التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع . وقد كانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتفاعلات التي اعتمل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كأثر من آثار الحركة الصناعية النامية ، بكل ما أدى اليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية . وكما انتقلت الثورة الشعبية التي اندلعت في فرنسا عام ١٨٤٨ الى بقية الدول الأوروبية ، فقد انتشرت حركة الطليعة كذلك خارج الحدود الفرنسية لتصبح حركة أوربية عامة ما لبثت أن تبلورت ملامحها الفنية في كيان مستقل عن العمل السياسي ، يعبر عن تطلعات المجتمع دون أن يتحول على أداة في يد المهيجين السياسيين - وهو أمر بدأ يتم في السبعينات من القرن الماضي (١٤) .

وقد كان صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجا طبيعيا لحركة الطليعة ، والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل ، هو الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ايسن Henrik Johan Obsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) . وقد ابتدأ ايسن حياته شاعرا ما لبث أن وصل الى القمة في فن الشعر ، ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغ ١٢ مسرحية على مدى ١٧ عاما بين ١٨٥٠ و ١٨٦٧ ، لم تظهر فيها الا فقرات ضئيلة من الحوار النثري في بعض المسرحيات على لسان الفلاحين وأفراد الطبقات الاجتماعية المتدنية الأخرى ، كما في مسرحية « المتظاهرون » (١٨٦٣) على سبيل المثال . ولكنه حين وصل الى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية ، وهي مسرحية « بيرجنت » التي ظهرت عام ١٨٦٧ (١٥) انجبه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد ، وهو اتجاه الحوار النثري ، ليكتب من خلاله ١٤ مسرحية على مدى ثلاثين عاما ، مبتدئا بمسرحية « عصابة الشباب » في ١٨٦٩ ومنتها عام ١٨٩٩ بمسرحية « عندما نفيق نحن الموق » .

Renato Poggioli: The Theory of the Avant — Garde (English tras. by Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, (١٤) 1968, pp. 8 — 12

(١٥) طبعت المسرحية في كوبنهاجن في ١٤ نوفمبر ١٨٦٧ لأول مرة ، وطبعت للمرة الثانية بعد ذلك بأسبوعين راجع :

D T C, p. 559, n.1.

هذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري. أثار إعجاباً وضجة شديديتين في الوسط المسرحي اختلط كل منهما بالآخر. ولكنه لم يقتصر على ذلك، فقد أصبح في الواقع مذهباً فنياً لا يحيد عنه بالنسبة لهنريك إبسن، فبعد ١٤ سنة من بدء هذا الاتجاه (وفي الواقع حتى آخر حياته) كان لا يزال على أصراره المنفعل على أن المسرح الشعري قد انتهى عهده إلى غير رجعة، وهو ما نجده في شكل مدبب في خطاب أرسله إلى الممثلة لوسي فولف في ١٨٨٤ حيث يقول «إن فنّان المشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي ألا يقبل التعامل مع النظم (الشعر المنظوم)، إذ من غير المحتمل أن النظم سيستخدم إلى حدّ يستحق الذكر في المستقبل المنظور. ذلك أن أهداف المهتمين بالمسرح في المستقبل يكاد يكون من المؤكد أنها لن تتوافق مع هذا النظم، ولذلك فإنه مقضي عليه دون نزاع، لأن الأشكال الفنية تندثر، كما اندثرت الأشكال الحيوانية في عصور ما قبل التاريخ» حين ينقضي عصرها»^(١٦)

هذا عن الحركة الأولى التي شكلت أول هجوم حقيقي يصوب نحو أساس الموقع الذي احتله المسرح الشعري حتى ذلك الوقت. أما الحركة الثانية التي كانت على مستوى هذه الخطوة في قوتها وفي ثورتها فهي تلك التي أقدم عليها في ١٩٠٥ كاتب ومصمم مسرحي هو إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig. ففي هذه السنة أصدر كريج كتاباً تحت عنوان فنّ المسرح The Art of the Theatre ضمنه فكرة بالغة في غرابتها فيما يخص تصوّره لمقومات المسرح من حيث أنه نظر إلى الحوار (سواء أكانت لغته شعراً أم نثراً) على أنه عنصر لا تكاد تكون له أهمية بالمرّة في بناء المسرحية. ويبدو أن الفكرة، رغم أنها كانت تشكل في غرابتها قفزة ثورية بالنسبة لما كان موجوداً عند السطح آنذاك، إلا أنها كانت تحجب بشكل أو بآخر، على أرواحيات أو تساؤلات كانت تنتظر من يفجرها، اختلافاً أو اتفاقاً مع ما كان قائماً بالساحة الفنية المسرحية. إذ لم لبث هذا الكتيّب أن ترجم ونشر في عدد من اللغات الأوروبية، كما دعي صاحبه لينتج ويخرج عدداً من المسرحيات في شتى العواصم الفنية في أوروبا والولايات المتحدة. هذا بينما أثار الكتيّب إعجاباً زائداً من أعلام مسرحيين مثل الشاعر والكاتب المسرحي وليم بتلر بيتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) والممثل والمخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Louis Barrault (١٩١٠ - ؟) بينما تعرّض لهجوم من علمين مسرحيين آخرين في حجم الكاتب المسرحي الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠) والمصمم المسرحي الأميركي لي سيمونسون Lee Simonson (١٨٨٨ - ١٩٦٧). وقد كان كل ذلك في الحقيقة انعكاساً للأثر العميق الذي تركته أفكار كريج فيما يخص اتجاهه المنكود على مسيرة الفكر والفن المسرحي خلال القرن الحالي في كل من أوروبا وأميركا على السواء.

كان هذان هما التصورين اللذين تركا بصماتهما بوضوح على الحركة المسرحية منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي وحتى هذه اللحظة. ولنبداً بالتصوّر الثاني الذي رأينا جوردون كريج يفجره في منتصف العقد الأول من القرن

الحالي ، رغم أنه جاء من الناحية الزمنية ، متأخرا عن التصور الذي طرحه هنريك إبسن قبل ذلك بثلاثة عقود ونصف العقد ؛ وذلك لأن ما طرحه كريج كان في حقيقة الأمر مصوبا ليس الى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار ، وإنما كان تصور كريج ، كما رأينا ، مصوبا نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح رأى هذا المصمم المسرحي أنه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدرته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح .

ولنستمع الى ما ذكره كريج في دراسته التي قدمها في هذا الصدد والتي أسلفت الإشارة إليها . أنه يقدم تصوّره في هيئة حوار يفترض أنه دار بين مخرج ومشاهد متحمس حول النص الشعري لمسرحية معروضة . وبعد أخذ وردّ حول قيمة الحوار في حد ذاته ينجح المخرج في اقناع المشاهد بأنه اذا وجدت « فكرة » للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة ، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئا مختلفا كلّ الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر ، فإن ذلك يكون شيئا مقبولا ، بغض النظر عن نوعية هذه الصيغة وحين يوافق المشاهد على ذلك يطرح المخرج تصوّره الأخير (وهو في حقيقة الأمر تصوّر كريج) في عبارات قاطعة وواضحة هي « ان فنّان المسرح في المستقبل سيبدع قطعه الفنيّ من الحركة والمنظر والصوت . أليس هذا غاية في البساطة ؟ وحين أقول الحركة فاني أعني الحركة العادية والرقص ، وهما نثر الحركة وشعرها . وحين أقول المنظر ، أعني كل ما تقع عليه العين (في المسرحية) مثل الاضاءة والأزياء والمناظر . وحين أقول الصوت ، أعني الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغناة في مقابل تعارضي مع الكلمة المقروءة . وذلك أن الكلمة التي تكتب لكي تلقى فعلا ، والكلمة التي تكتب لكي تقرأ ، هما شيان يختلف كلّ منهما عن الآخر كل الاختلاف » (١٧)

والحديث واضح في نصّه ومضمونه . ان كريج لا يلغي شاعرية المسرحية ، ولكنه يحوّل هذه الشاعرية الى « ايقاع » لا تشغل فيه ألفاظ الحوار الا أقل حيّز ممكن وهو الحيز الذي يكفي لاعطاء هيكل الفكرة التي تدور حولها المسرحية ، بينما يترك لمقومات المسرح الأخرى - الحركة والمنظر والصوت - تجسيد هذه الفكرة واعطاءها الشاعرية المطلوبة ، أو بالأحرى الايقاع المطلوب لاقتناع المشاهد بموضوع المسرحية . فماذا عن هذا التصوّر ؟ أعتقد أنني لا أبالغ اذا قلت أنه يجرّنا الى قدر كبير من الحيرة ، وبخاصة اذا كان من بين المهتمين بالمسرح وبالحركة المسرحية شاعر يحس أن الشعر ليس تعبيرا لفظيا وإيقاعا فحسب ، وإنما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصورات والايحاءات ما يحيلها في ذهن الشاعر وخيالته الى مناظر وألوان وأصوات .

ولكن يبدو أن بعض المهتمين بالمسرح لم رأي آخر في هذه الحركة الداخلية التي تعتمل في صدر الشاعر ، وهم يرون أن الترابطات والتصورات والايحاءات التي يعيشها الشاعر لا تعبّر عند من « يسمعونها » إلا عن انطباع غامض ،

(١٧) نص الحوار منشور في صفحات ١١٣ - ١٣٧ (الفقرة المقتبسة من ١٣٧) ضمن مجموعة نصوص عن نظرية المسرح الحديث جمعها ورتبها ونشرها Eric Bentley تحت

عنوان :

The Theory of Modern Stage (Penguin Books), 1982

بينما لا تنتقل بكل حيويته المراثية الى رواد المسرح الذين جاءوا « ليشاهدوا » المسرحية وليس لكي يسمعوها حوارها - أو هذا ، على الأقل ، هو ما نستنتجه في وضوح كامل من المقدمة التي كتبها جان كوكتو Jean Maurice Cocteau (١٨٨٩ - ١٩٦٣) ، الشاعر والكاتب المسرحي والناقد الفرنسي في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٢ لمسرحيته « حفل زواج في برج ايفل » Les Maries De la Tour Eiffel التي كانت قد عرضت في السنة السابقة لهذا التاريخ - وهي مقدمة يعبر فيها كوكتو عن هذا « الايقاع الشعري » الذي دعا اليه كريج قبل ذلك بسبع عشرة سنة ، والذي تتضمنه « مشاهد المسرحية كعنصر يأخذ مكانه في المقدمة على حساب الحوار الشعري .

ان كوكتو يقول ببساطة في هذه المقدمة « اني أنكر كل ما هو غامض بقدر ما أحب أن أوضح كل شيء وأضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكد » . ثم يمضي في تعداد المشاهد التي ينقلها من المجتمع الحي الى خشبة المسرح في نبضها وعفويتها ، ليصفها في نهاية الفقرة بأنها « تشكل الشعر المعجز للحياة اليومية » وأخيرا نجده ، وهو في نهاية تقديمه للمسرحية ، ينظر كل ما ذكره من قبل فيقول « ان حركة مسرحيتي تنبثق من المشاهد الموجودة ، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النص . والسبب في ذلك هو اني أقدم (شعر المسرح) بدلا مما اعتدناه من (شعر في المسرح) ، ان (الشعر في المسرح) مثله مثل شريط من المخزومات (الدانتيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد ، بينما ، (شعر المسرح) ينبغي أن يكون من المخزومات (الدانتيل) الخشنة مثل حبال السفينة ، انه سفينة في البحر . ان مسرحية (حفل زواج فوق برج ايفل) تعادل في رهبتها قطرة من الشعر تحت المجهر ، فالمشاهد تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة » (١٨)

هذا هو التصور الذي قدمه كوكتو ، والذي دعم به تصور كريج الذي يرى فيه ان شعر المسرح يكمن في مشاهدته وليس في حوارها . وقد حاول الناقد الأميركي دنييس دونوجيهو Denis Donoghue في أواسط الستينات بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال « ان (الشعر) في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا . انه يسري في بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق (ويكون وجوده) بالدرجة التي يتم بها هذا التناسق » (١٩)

ولكن اذا كان هذا الناقد الأميركي قد حاول في نوع من التوفيق أيا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية الى جانب عدد آخر من مقوماتها ، فقد جاء الناقد الانجليزي آرنولد هنتشلف Arnold Hinchliffe في أواخر السبعينات (١٩٧٧) يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود ، فيقول « اننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية ، ليست تكويننا لفظيا في المقام الأول ، ان الألفاظ تنبع (في المسرحية) من البناء التحقي للحدث والشخصية ، فقد أشار أرسطو بوضوح الى أن الشاعر - أو الصانع - ينبغي أن يكون صانعا لحبكة

Cocteau: Theatre, I, Paris, Gallimard (ed. 15), p.45

(١٨)

Denis Donoghue: op. cit., p.6

(١٩)

المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة . فهو قد سَمِيَ صانعا (هذا هو المعنى اللفظي للفظه poetes التي جاءت منها لفظة poet الانجليزية) لأنه يحاكي (ما هو موجود في الطبيعة) ، والشيء الذي يحاكيه هو الأحداث ، (٢٠)

والمعنى الذي يقصد اليه الناقد الانجليزي واضح من حيث ابرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري ، كما أن الاستشهاد الذي استشهد به من كتاب أرسطو عن الشعر أو بالأحرى عن « الصناعة » Poetica حسب المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ، لا تحريف فيه . (٢١) ومع ذلك فإن هناك قدرا من « التطويع » للمعنى الذي قصد أرسطو الى التعبير عنه من حيث أن الناقد انتزع الفقرة التي كتبها أرسطو من اطارها الزمني في الشطر الأخير من القرن الرابع ق . م . الى اطار زمني آخر هو الشطر الأخير من القرن العشرين الميلادي . فالحديث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحقي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن الحوار المسرحي الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بديل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية ، أيهما يحل محل الآخر أو يتقدم عليه . وإنما كل ما فعله أرسطو هو أن الشاعر ، وهو بصدد كتابة مسرحية ، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب (وهي صفة ملازمة له سواء أكتب شعرا غنائيا أم ملحما أم مسرحيا) وإنما ينبغي أن يتنبه الى بناء المسرحية في المقام الأول ، أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا عيب عنه وليس هناك من تصور آخر خلافا .

على أن الأمر لم يكن تضييقا ، على طول الخط ، على الحوار الشعري المسرحي من جانب النقاد المعاصرين ، فقد حاول ناقد انجليزي آخر هو ت . س . ورزلي T. C. Worsley أن يشير في أوائل الخمسينات (١٩٥٢) الى المبالغة التي يعمد اليها أنصار تقديم « شاعرية المشاهد » على « شاعرية الحوار » ، وهو بصدد نقده لمسرحية « موت بائع متجول » Death of a Salesman للكاتب الأميركي المعاصر آرثر ميللر Arther Miller وكانت قد ظهرت عام ١٩٤٩ وجاء حوارها مبالغا في بساطته بينما حاول مخرجها ، ايليا كازان Elia Kazan أن يبرز شاعريتها عن طريق الاهتمام بالعناصر المسرحية الأخرى .

وقد جاء النقد الذي قدّمه ورزلي على النحو التالي « ان الشعر يتكوّن من ألفاظ ، وفي المعالجة الشعرية لا يمكن أن يكون هناك نجاح ، في نهاية المطاف ، إلا عن طريق الألفاظ وفي وسع السيد كازان أن ينتج أو يخرج ما يشاء ، كما أن له أن ينتفع بكل حيل الاضاءة والمجموعات والتشكيل والتوقيت لكي يستحضر الأجواء المطلوبة في العمل المسرحي ، ولكن أي عنصر من هذه العناصر السابقة لا يمكن أن يكون بديلا عن الألفاظ ، التي لم تكن ، بكل بساطة ، متوفرة في المسرحية » **

Arnold p. Hinch liff: Modern Verse Drama, London, 1977, p.4.

(٢٠)

Aristotles: Poetica, 1x, 9

(٢١)

T. C. Worsley: The Fugitive Art, London, 1952, p. 96

وقد أعاد ورزلي بذلك شيئا من التوازن للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح الشعري من حيث أن الإيقاع اللفظي الحواري يشكل جانبا من جوانب التعبير لا يمكن أن يكتمل العمل المسرحي بدونه . وأود أن أضيف إلى رأي الناقد في هذا الصدد أنه رغم القدرة الفائقة لألوان الفن المختلفة على التعبير ، إلا أن أقصى ما يمكن أن تصل إليه بعض الفنون التعبيرية (مثل الرقص والموسيقى) هو أن تعطي انطبعا . والانطباع ، بغض النظر عن مدى الوضوح الذي يمكن أن يصل إليه ، يظل في محصلته الأخيرة « انطبعا » يختلف من حيث طبيعته عن « التحديد » . فالانطباع يختلف بالضرورة من شخص إلى آخر حسب ظروف الشخص وتجارب الماضي وتركيبه السكولوجي وقدرته على التخيل . وإذا كان الانطباع أمرا قد يكون مطلوبا لذاته في بعض أجزاء المسرحية لظهور طبيعة موقف أو توصيل إيحاء معين إلى المشاهدين . فإن التحديد أمر لا يمكن تجاهله بوصفه الوسيلة الأكثر ورودا في تداول الأفكار ، بل أن هناك مواقف يصل الأمر فيها إلى أن يصبح التحديد في أدق صورة هو محور الارتكاز الذي لا يحصى عنه في التعبير عنها - ولعل خير وأبلغ ما يمكن أن نصور من خلاله هذا المعنى هو موقف هاملت حين تصل به الحيرة إلى ذروتها ويريد أن يضع حدا لما يعانيه بسببها فيطلق عبارته الشهيرة « أكون أولا أكون ، هذه هي القضية ! » وهي عبارة لا أنصوّر أن أي وسيط فني آخر ، غير ألفاظ الحوار ، يستطيع أن يعبر عنها بهذه الصورة الحاسمة من التحديد .

- ٤ -

كان هذا الحديث عن طبيعة المسرح الشعري ، وهل بالإمكان أن يصبح المسرح شعريا بغض النظر عن وجود الحوار في الموقع المؤثر من المسرحية ، وأنقل الحديث الآن إلى ما يمكن أن يكون للمسرح الشعري ، أو على وجه التحديد ، الحوار المسرحي المكتوب شعرا من مزايا يتفوق بها على الحوار النثري ، وإذا ما كانت هناك مواقف يحسن فيها أن يتراجع الحوار الشعري أمام الوسيط الحواري المنشور .

وقد أسلفت الإشارة إلى أن أبسن كان أول من فجر الموقف الذي يستبعد الحوار الشعري كمقوم من مقومات العمل المسرحي . واستبدل به الحوار النثري . وهو يدعم اتجاهه هذا في رسالة كتبها عام ١٨٧٤ يقول فيها « ان ما أود أن أوصله للقارئ هو أن ما يقرؤه شيء قد حدث فعلا ، ولو استخدمت النظم لحلت دون تحقيق الهدف الذي أقصد إليه . ذلك أن الشخصيات الصغيرة الكثيرة العادية التي قدمتها عمدا في المسرحية (يقصد مسرحية : الامبراطور والجليل - ١٨٧٣) كان لا يمكن التمييز بينها إذا تحدثت جميعا بنفس الإيقاع اللفظي الموزون . اننا لم نعد نعيش في عصر شيكسبير . . . ان ما أكتبه اليوم ليس مسرحية تراجيدية بالمعنى الذي كان الجمهور يتقبله في العصور السابقة ، فالذي أريد أن أصوره وأقدمه هو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة » (٢٢) . واستمرارا لهذا المعنى يقول في رسالة أخرى كتبها بعد ذلك بثمان سنوات (عام ١٨٨٣) « اني لم أكتب سطرًا واحدا من

الشعر منذ سبع أو ثمان سنوات . ولكنني كُرمست نفسي للتمرس في فن أكثر صعوبة بمراحل ، وهو الكتابة (يقصد في المسرحيات) باللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية » (٢٣) .

ونحن نجد هذا المعنى لا يزال يتردد في أواسط الخمسينات في العالم العربي عند الكاتب والناقد محمد مندور (وان كان قد قصره على المسرحيات الكوميديّة) حين يقول « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل ربّما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب الى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصورها »* . كما نسمع صده مرة أخرى في أوائل الستينات عند الناقد الانجليزي جورج ستينر George Steiner عندما يتحدث عن المسرح الشعري فيقول « ان الشعر يناسب الممثلين الذين كانوا يلبسون أحذية عالية (يقصد الممثلين في المسرح اليوناني القديم) ويتحدثون من خلال أقنعة كبيرة ليصوّروا شخصيات كانت تعيش بشكل أعلى وأرفع صوتا من الحياة » (٢٤)



هذا ، اذن ، هو رأي المدرسة « الطبيعية » التي ابتدأها إبسن وما زالت أصداؤها تتردد حتى الآن . وهي - كما رأينا - تستبعد الحوار الشعري وترى فيه عنصرا يتعد بالموقف عن طبيعته ومن ثم فهو صيغة لا يمكن أن تحقق الهدف من المسرحية . فماذا عن الجانب الآخر من القضية ؟ ربما كان الشاعر والكاتب المسرحي الانجليزي - الأميركي ت . س . اليوت t. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥) أول من تصدّى بشكل محدد للمدرسة الطبيعية وموقفها من الحوار الشعري في المسرح . ورأي اليوت في هذا الموضوع هو أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة ومن ثم فهو محدود الأثر لأنه لا ينفذ الى المعنى العميق أو المكثف الذي تهدف المسرحية الى توصيله للجمهور . وقد أفصح عن رأيه هذا في أواخر العشرينيات ، ويبدو أنه كان لا يزال على اقتناعه به في أوائل الخمسينات . وفي هذا الصدد يقول « ان أنصار المذهب الطبيعي يتبعون الشعر كلغة للمسرحية . . لأنه لا يتواءم مع الصفة الطبيعية للحركة (التي تتواءم معها لغة النثر) ، بينما أعترض أنا على النثر في المقام الأول بسبب هذه الصفة الطبيعية ذاتها التي يتصف بها . ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي الى التحديد من حيث أنها لا تؤكد على السطحي والعابر . أما اذا أردنا أن نصل الى الدائم والعالمي ، فنحن نتجه الى التعبير عن أنفسنا بالشعر » (٢٥)

وهذا الرأي يدفعه الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر كريستوفر فراي خطوة الى الامام ليجعل من الشعر أكثر

D T C, p. 561

(٢٣)

محمد مندور : المسرح الشعري عند احمد شوقي ، مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا (جامعة الدول العربية) القاهرة ، ١٩٥٤ .

George Steiner: The Death of Tragedy, London, 1961, ch.7

(٢٤)

T.S. Eliot: Selected Essays, 3rd. ed., faber and faber, 1951, p. 46.

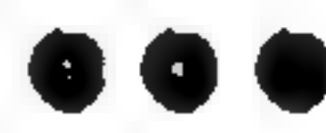
(٢٥)

وكالت هذه المقالة قد ظهرت وحدها عام ١٩٢٨ في كتيب تحت عنوان :

Dialogue On Dramatic Poetry

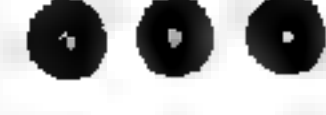
من مجرد أداة نستخدمها « حين نريد » ، فيلصقه بالتكوين الانساني ذاته ويحاجة الانسان للتعرف على هدفه في الحياة . ففي مقال ظهر في بداية الستينات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصير انصار المذهب الطبيعي Naturalism على استخدامها في الحوار المسرحي ، وعن مدى صلاحيتها (او بالاحرى عدم صلاحيتها) كلغة للمسرح فيقول « بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة ، فاني اعتقد ان الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وان الجمهور ، اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعيه . انكم واهمون اذا اعتقدتم ان لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع . تقترب بذلك من طبيعة الانسان . ان اساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع ان يعرف المزيد عن نفسه . ولكننا نركز في مسرحيات الوقت الحاضر على التصرفات . اليس من المهم ان نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى الى تحقيقه ؟ » (٢٦) .

أما اواسط الستينات فقد شهدت امتدادا لهذا الاتجاه المعارض للطبيعة ، ومن ثم المناصر للتعبير الشعري في الحوار المسرحي ، عند المهتمين بالمسرح في العالم العربي . ففي مقال عن طبيعة هذا الحوار نجد الناقد المسرحي شفيق محلي يتحدث عن تلغثم الانسان وعدم تسلل عباراته اذا ما تملكته عاطفة قوية . ومدى انعكاس ذلك على الحوار المسرحي فيقول « اذا كان اساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في ان يجعلوا من هذا الحوار المتقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت ، وسيلة للتعبير عما يدور في اعماق الانسان ، فلقد فشل الكثيرون ممن حلوا حلدهم اذ قدموا لنا حوارا يوهن الذهن والاذن معا - والحل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية . . . تمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى » (٢٧) .



وبقي بعد هذه الآراء المتعارضة سؤال اخير هو : هل لابد ان تكون المسرحية شعرا باكملها او نثرا باكملها ؟ ان الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي وليم بتلر بيتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) قد تطرق الى هذا السؤال وكان اتجاهه الذي يظهر من مجموعة كتاباته وتعليقاته ، ان قدرا من التداخل بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي هو شيء يخدم العمل المسرحي في اكثر من اتجاه : منها ان النثر يقوم بعملية تعديل او موازنة للمبالغات التي تتسرب بالضرورة الى بعض الصور البلاغية التي ترد بالضرورة في التعبير الشعري وهكذا يتم التكامل ، عن طريق الصيغتين ، بين جزئيه الواقع وشمولية ما فوق الواقع . ومنها كذلك ان الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعا تبادليا مناسباً اذا اشتملت المسرحية على موضوعين ، احدهما اساسي والاخر ثانوي . واخيرا ، ففي المسرحيات التي يدخل الكورس في بنائها يكون في الحديث او الانشاد الشعري على لسان الكورس . مقابلة طقوسية مع الاقسام

النثرية في المسرحية تلمس هذا اللقاء في النفس الانسانية بين ما هو عابر ومحدود وبين ما يتخطى حدود الزمان والمكان . (٢٨)



وأود ان اضيف في نهاية الحديث ان المسألة ليست بالضرورة اختيارا بين الحوار الشعري والحوار النثري في العمل المسرحي . او بين اي منهما وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما انها ليست ، في حالة الحوار المتداخل ، نسبة نمطية او مسبقة او متعارفا عليها للشعر او النثر في الحوار المسرحي . فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثم فالمحك هو التوصل الى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي الى هذا التعبير او نسبته اذا كان هناك تداخل بين صيغتين .

كذلك فان الايقاع التكويني الذي يربط بين اجزاء المسرحية والايقاع النفسي الذي يؤدي الى التأثير المطلوب للمسرحية على مشاهديها . امر اساسي في المسرحية . وهذا الايقاع يختلف من موضوع الى اخر سواء من حيث قوته وخفوته او من حيث سرعته وبطئه . ومن هنا تصبح مسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي امرا مرهونا بنوعية الايقاع المطلوب . ولا اود هنا ان ادخل في تفاصيل ليس هنا مكانها الاساسي ، ولكن يكفي ان اقول ان انواعا مختلفة من الايقاع اصبحت ترتبط الان بانواع مختلفة من الشعر والنثر . فهناك الشعر التقليدي الموزون المقفى ، وهناك الشعر الحديث الذي يفلت من ابحور التقليدية ولكنه لا يفلت من الوزن القائم على التفعيلة ، كما قد يتجاهل القافية تماما او يعطيها دورا جماليا يرى فيه الشاعر الحديث ما يساعد على الايقاع التعبيري المطلوب . ثم هناك الشعر المنثور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ولكنه يدخل ، عن طريق ايجاءاته وموسيقاه الداخلية في باب الشعر ، ثم هناك النثر العادي الذي يمكن ان يستوعب في يد الكاتب القدير ، قدرا متفاوتا من المهام الايقاعية للشعر حسبها يقدر الكاتب .

ويرتبط بحديث الايقاع حديث التكثيف الذي لا بد ان يتميز به الفن المسرحي الذي يهدف الى ان يوصل الى الجمهور في ساعتين او ثلاث ساعات ، موقفا او مواقف تستغرق في الحياة العادية وقتا اطول من ذلك بكثير ، قد يكون يوما او اياما او ربما اسابيع . هذا امر يقوم فيه ايجاز الحوار وكثرة ايجاءاته بدور اساسي - وهو موقف تشترك فيه بالطبيعة ، الكلمة المسرحية والكلمة الشاعرة . على ان القدر اللازم من التكثيف المسرحي يختلف من مسرحية الى اخرى حسب نوع المسرحية وموضوعها ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة . فهناك مواقف كبيرة يمكن ان يقوم فيها الحوار الشعري بدور مفيد . وهناك مواقف لا يمكن الا ان تكون صغيرة . وفي حالة هذه المواقف الصغيرة التي عادة ما تكون يومية او تلقائية يصبح من قبيل التزيد الذي لا لزوم له ان يصاغ حوارها بغير النثر - الا اذا كان هدف الكاتب ان يبرزها من خلال نظرية شمولية تعبر عن قيمة تتخطى الصفة الجزئية لهذه المواقف كما تتخطى صغر حجمها ووقعها ومن هنا لا تعود هذه المواقف جزئية او صغيرة .

وفي هذا الصدد فليس من اللازم ان تكون المواقف الكبيرة قاصرة على الشخصيات الكبيرة : أوديب أو يوليوس قيصر أو هاملت أو صلاح الدين أو أبطال المعارك أو زعماء الثورات أو شخصيات مقابلة لهؤلاء في مجتمعاتنا الحالي ، فالشخصيات الصغيرة الضائعة في زحام المجتمع هي الاخرى لها لحظاتها الكبيرة ومواقفها الكبيرة حين تقف هذه الشخصيات وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد أو تقويم لهدف الحياة أو لاختيار قاس وياترين اتجاهين أو قيمتين . ان مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة ، وقد تكون احساسا عارما لا تستطيع هذه الشخصيات ان تحدد أو تعبر عنه تعبيرا دقيقا - وهنا يكون الشعر ، بالدرجة الأولى ، صاحب الدور الاساسي في توضيحها .

واخيرا ، وليس آخرا ، فهناك المسرحية التاريخية التي كثيرا ما تطرق أو تعالج موضوعا يشكل لحظة زمانية مكثفة وينضج بجو الأس الذي يختلف عنا ويختلف عنه . ان مثل هذه المسرحية تحتاج الى قدر غير عادي من التكثيف لتغطية موضوع قد يمثل عصرا كاملا بثقافته واتجاهاته مهما كان الامتداد الزمني للموضوع قصيرا ، كما تحتاج مثل هذه المسرحية الى قدر غير عادي من الایحاء لتوصل الى المشاهد ما تفضمه من مواقف بمفهوم عصرها وإيقاعه .

وبعد ، فقد حدد الفيلسوف الأميركي المعاصر اروين ادمان Erwin Edman بأنه ألفاظ لها معنى مباشر ، وجرس يوحى بجو ، وتركيب يؤدي الى إیحاءات (٢٩) . كما مهد الكاتب والناقد المسرحي الانجليزي المعاصر جون اردن John Arden للربط بين الشعر والمسرح في حديث له في اوائل الستينات قال فيه « اننا ، في الشعر ، نستخدم الالفاظ والصور لتذكرنا بأفق لا يكاد يعرف حدودا من الإیحاءات المترابطة التي تتخطى المعاني المباشرة لها » (٣٠) .

Irwin Edman: Arts and the Man, New York, 1967 pp.. 59-85

(٢٩)

New Theatre Magazine, Vol. 11, April, 1961

(٣٠)

أولاً : رحلة كليوباترا الى شكسبير

يحدد كينيث موير (Kenneth Muir) ستة مصادر مسرحية أنطوني وكليوباترا التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ . وهذه المصادر الست هي كما يلي : سيرة ماركوس أنطوليوس من بين « السير المقارنة » لبلوتارخوس . والاغنية رقم (٣٧) في الكتاب الأول من أغاني « هوراتيوس » . وتاريخ أبيانوس السكندري بعنوان « الحروب الأهلية » وترجمة كونتيسة بمبروك لمسرحية روبر جارنييه الفرنسي بعنوان « مارك أنطون » . ومسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » ، وأخيراً قصيدة لنفس هذا المؤلف الآخر بعنوان « رسالة من اوكتافيا »^(١) . أما جيوفري باللو (Geoffrey Bullough) فقد أورد تسعة مصادر مسرحية شكسبير ، منها ثلاثة اتفق فيها مع كينيث موير وهي سيرة أنطوليوس عند بلوتارخوس ، وتاريخ أبيانوس السكندري ومسرحية بمبروك - جارنييه . أما المصادر الستة الأخرى التي يضيفها جيوفري باللو فهي ما يلي :

سيرة اوكتافوس التي ترجمها س. جولارت (S.Goullart) وظهرت عام ١٦٠٣ . والملحمة التاريخية « فارساليا » للشاعر اللاتيني لوكانوس ، ولا سيما الكتاب العاشر . و « الآثار اليهودية » للمؤرخ فلافيوس يوسيفوس . و « التواريخ الرومانية » للمؤرخ فلوروس و « أعمال قيصر » وهو عمل مجهول المؤلف ، وظهر إبان القرن الثالث عشر . ومسرحية « كليوباترا » التي كتبها إلى شيتيو الايطالي عام ١٥٨٣^(٢) .

وهكذا فإن المصادر المحتملة لمسرحية « أنطوني وكليوباترا » - وفق آراء كينيث موير وجيوفري باللو - تبلغ الاثنى عشر مصدراً وحول هذه المصادر - وأخرى سنضيفها - يدور هذا الجزء من دراستنا . على أنه من الأهمية بمكان أن نؤكد قبل الشرح في بحثنا ، على حقيقة أن شكسبير وإن تعددت مصادره في « أنطوني وكليوباترا » قد اعتمد أساساً على بلوتارخوس . فسيرة أنطوليوس هي المصدر الرئيسي بلا جدال للمسرحية التي نندرسها الآن .

مسرحية أنطوني وكليوباترا لشكسبير أو الزواج المقدس بين التاريخ والعبقريّة الدراميّة

أحمد عثمان

(١) Kenneth Muir, *Shakespeare's sources, I comedies and Tragedies* (Methuen and Co. Ltd. London 1957 repr. 1965) pp. 201 — 219.

(٢) Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, Six Volumes* (Routledge & Kegan Paul New York Columbia University Press 1962 — 1964) Vol V pp.215 — 449.

١ - كليوباترا العصور الوسطى :

ومن الملاحظ أن كليوباترا قبل أن تترك عصرها الكلاسيكي كشخصية أدبية كانت قد ضمت الشيء الكثير من الطابع الاسطوري . ولكنها قبل ان تصل الى عصر النهضة والعصور الحديثة توقفت قليلا عند بعض المحطات الصغيرة في العصور الوسطى . فمنذ القرن الثالث عشر بدأ ظهور روايات شعرية ونثرية عن حياة يوليوس قيصر وهي روايات تعتمد في الأساس على لوكانوس ومصادر أخرى أقل أهمية . وهكذا فإن جامع الرواية الفرنسية التي تحمل عنوان « أعمال الرومان » (Lifaits des Romains) قد أخذ الكثير من لوكانوس وسوتونيوس ، واستخدام كتاب « عن الحرب السكندرية » لتغطية الفترة المصرية ولذلك أورد وصفا مطولا لجمال كليوباترا وقصة رومانية عن أرمينيوي وجانيديس (Ganimede) وفي رواية ج دي توام (J. de Tuim) بعنوان تاريخ يوليوس قيصر (Li hy stoire de julius caesar) حوالي عام ١٢٤٠ يخلع على الحب بين قيصر وكليوباترا الفاظ وتعبيرات الأدب الفروسي . فيقول قيصر الفارس المحب « يا الهي ، كم هو سعيد ذلك الرجل الذي يستطيع أن يحتضن بدراعيه تلك السيدة عارية وراغبة فيه ١٩ . فأنت خير من يعرف أنه لا فرحة تعلق فرحة المتعة وللشباب وهي الفرحة التي تولد حين يستطيع الرجل الذي يحب سيدة جميلة عاشقة له أن يحتضنها برغبة لليلة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا ملموسا في الموقف تجاه كليوباترا وهو عين ما يحدث في عمل آخر من القرن الرابع عشر ويحمل عنوان « أعمال قيصر » (I Fatti di Caesate) حيث يتوسع المؤلف في وصف قصر كليوباترا وجمال صاحبه - وهو الوصف المتأخوذ من لوكانوس - ويرد في هذا النص مايلي « انه (أي يوليوس قيصر) مكث في مصر عامين من أجل حبها ، نعم لقد أحبها بعمق وغالبا ما تنزه معها على صفحة النيل وذهب حتى سوريا في قارب مغطى بالحرير » . وهكذا في حين كان حب يوليوس قيصر لكليوباترا أمرا شائعا نجد أن شكسبير قد حذفه من مسرحيته « يوليوس قيصر » وإن كان قد ذكره عدة مرات * في « انطوني وكليوباترا » (٤) ومن المرجح أن شكسبير قد حذف حب يوليوس قيصر لكليوباترا في المسرحية التي تحمل اسم هذا العاهل الروماني حتى لا يؤثر دراميا على علاقته بزوجه كالبورنيا ، وكذا السياسة الداخلية الرومانية بصفة عامة . فهذا ما كان يشغل المؤلف في معالجته للموضوع . ولكن ينبغي أن لا ننسى أن شكسبير من ناحية أخرى كان يتبع ذلك بلوتارخوس الذي لم يحفل هو أيضا كثيرا بموضوع حب يوليوس قيصر لكليوباترا في سيرة هذا العاهل الروماني الكبير .

وجاء دانتى (١٢٦٥ - ١٣٢١) ليستأنف الحديث عن كليوباترا مرة أخرى كامرأة داهرة شبيقة مترفة ، وليضعها في الدائرة الثانية من الجحيم مع الزناة المذنبين وفي صحبة سميراميس وديدو وهيليبي وترستان وباولو وفرنيسكا (الانشودة الخامسة Cantov) . أما بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) في مؤلفه عن « نهايات مشاهير الرجال » (De casibus Ellustrium virorum) فيصور انطونيوس رجلاً قاسياً تدهور حاله الى حد السقوط في هاوية العار المهين وكل ذلك وقع له من جراء حبه الطاغوي لكليوباترا . والأخيرة بالنسبة لبوكاشيو عاهرة استحققت نهايتها المروعة . وفي مؤلفه الثاني « عن الزوجات المشهورات » (De clarismulieribus) يصف بوكاشيو كليوباترا بأنها مسرفة وزانية أنيمة تختلط بكثير من الرجال بلا حساب .

ومع أن تشومر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) أخذ الكثير عن بوكاشيو إلا أنه يعطينا صورة جميلة لكليوباترا في « اسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good Women) .

ففي بداية القصيدة يتهم الحب - أو إله الحب - الشاعر تشومر بعداوة النساء لانه ترجم « قصة الورد » ولانه تعرض بالسوء للمرأة وهو يكتب عن كريسيديا . فتتبرى الكستيس للدفاع عن الشاعر ثم تطلب منه أن ينظم القصائد عن النساء الصادقات في جبهن الباقيات على عهد من مدى الحياة . ويقول الحب « لنبدأ إذن بكليوباترا ودعنا نرى الرجل الذي أحبها وهل عانى في الحب مثلما عانت » . وهكذا فإن اسطورة كليوباترا أصبحت عند تشومر قصة حب حقيقية مشرفة . ويظهر لنا انطونيوس في القصيدة رجلاً « ذا تميز وجلد . . . امتلأ بالحب لها حتى أنه اعتبر الدنيا كلها - دون حب كليوباترا - لا تساوي شيئا ولقد تزوج كليوباترا « والجدير بالذكر أن تشومر لا يذكر شيئا عن زواج انطونيوس باوكتافيا أما اوكتافيانوس عند تشومر فهو قاس قسوة الأسود المتوحشة . ولقد هرب انطونيوس تشومر من اكتيوم خلف كليوباترا ولكنه في النهاية

(٣) ed. L. Banchi, Bologna 1863.

(٤) انظر على سبيل المثال المسرحية المذكورة ف ٢ م ٢ ب ٢٣٢ - ٢٣٣ .

* سنستخدم في اشاراتنا المختصرات التالية : -

ف = فصل م = مشهد ب = بيت

فقد صوابه من اليأس وانتحر . فبنت كليوباترا معبدا وضمخت جسدها بالعطور ثم اصطنعت حفرة بجوار قبرها - الذي أعدته لنفسها - ووضعت فيه الشعابين وانتحرت وهي تبكي أنطونيوس حبيبها الراحل . فقصة كليوباترا اذن عند تشومر قصة تضحية وفداء من أجل الحب وهي تسبق قصة بيراموس (Pyramus) وثيسي (Thisbe) ومن المحتمل أن شكسبير قد قرأ قصيدة تشومر وما جاء فيها عن كليوباترا وأنطونيوس .

ويصف جون ليد جيت (١٣٧٠ - ١٤٥١) أنطونيوس وكليوباترا « بأنهما اتبعا طريق الشهوة الاثيمة والهوى المردول ، كانت هي تسعى إلى أن تتربع على عرش الامبراطورية ، أما هو فقد سيطر عليه الطمع والعناد » . أما آدموند سبنسر (١٥٥٢ - ١٥٩٩) في قصيدته المشهورة « ملكة الجنيات » The Faerie Queene الكتاب الأول جزء ٥ ب ٤٦) فيجسهما في زنااة الكبرياء لأنها اسرقت في العجرفة واستغرقت في الشهوة الفاسقة .

٢ - طقوس عبادة درامية لكليوباترا عصر النهضة :

وتحولت مسيرة التراث الادبي حول كليوباترا بظهور مسرح عصر النهضة في ايطاليا حيث بدأ البحث الدؤوب في امكانية الحصول على العناصر المثيرة للشفقة والخوف في قصة هذه الملكة المصرية العاشقة . وكان أهم من أحيا ونشر المسرح السينيكاري - نسبة الى سينيك الفيلسوف - في ايطاليا هو جامباتيستا جيرالدي الملقب بال شينثيو (Il Cinthio ١٥٠٤ - ١٥٧٣) الذي كتب مأساة « كليوباترا » حوالي ١٥٤٢ وان لم تنشر الا بعد ذلك بفترة طويلة . وكان مفهوم إل شينيتو للتراجيديا يقدم على أساس أنها تقدم تطهيرا أخلاقيا عن طريق إثارة الشفقة والخوف . وهذا ما يشرحه المؤلف في برولوج مسرحيته . ولكن مناظر الرعب التي يعرضها علينا إل شينثيو في هذه المسرحية أقل عددا وحجما منها في مسرحياته الأخرى . ولكن المسرحية تضم مصادر أخرى كثيرة لاثارة الشفقة ويبدى المؤلف شغفا خاصا بانباء المشاهد أو الفصول بالاقوال القصيرة التي توجز المعاني المستفادة من الأحداث وتسري مسرى المآثورات أو الحكم (Sententiae) وكل تلك السمات هي ملامح موروثه عن مسرح سينيك .

وتبدأ مسرحية إل شينثيو « كليوباترا »^(٥) بعد انتهاء المعركة البرية في الاسكندرية التي لقي فيها أنطونيوس وكليوباترا الهزيمة النهائية . والذي يعلن هذه الانباء على كليوباترا ومريبتها - والمتفرجين - هو الرسول الذي جاء من أرض المعركة ليقول ايضا ان رجال أنطونيوس قد هجروه . وأهم من ذلك أن أنطونيوس نفسه يحمل كليوباترا مسئولة الهزيمة لأنها هي التي كانت في الأصل قد فرت من اكتيوم فتسببت في هذه الطامة الكبرى . وفي المشهد الرابع من الفصل الأول يكي أحد رجال أنطونيوس سقوط قائده في الهاوية المهلكة . أما المشهد الخامس من نفس الفصل فيقدم أنطونيوس باكيا يحظه وسائل خادمه أن يقتله . وفي المشهد السادس تعلن المربة موت كليوباترا فيذهب أنطونيوس ليتحدر ولكننا في المشهد الثامن نسمع كليوباترا نفسها وهي تعترف بانها هي التي دبرت تسرب نبأ موتها الكلوب الى أنطونيوس من أجل أن تتأكد ما اذا كان الأخير لا يزال غاضبا عليها أم تراه قد عفى عنها ! وينتهي الفصل الأول بالمشهد التاسع الذي يؤكد فكرة كليوباترا هذه المدمرة . ويشغل موت أنطونيوس والبكاء عليه المشاهد الأربعة الأولى من الفصل الثاني وفي المشهد الخامس يتناقش اوكتافيوس مع أجريبا ومايكيناس - وجميعهم يجهلون أن أنطونيوس قد فارق الحياة - ماذا سيفعلون بغرهم المهزوم بعد أسره . ويقف مابكيناس في صف الرحمة والصنع أما أجريبا فيرى ضرورة تصفية أنطونيوس نهائيا . وتستمر هذه المناقشات الأخلاقية الى الفصل الثالث - حيث يأتي نبأ موت أنطونيوس اليهم في المشهد الثالث فتحول المناقشات الأخلاقية الى مسألة العفو عن كليوباترا أو اقتيادها في موكب النصر بروما . وتغطي هذه المناقشات المشاهد من الخامس الى السابع . ويستمر نفس الموضوع في الفصل الرابع من خلال مناقشة ثدور بين أجريبا وطبيب كليوباترا أوليمبوس (Olimpos) في المشهد الثاني . وفي المشهد الرابع لا يتمكن أوليمبوس من رؤية مليكته . وفي المشهد السابع يجري القبض على كليوباترا في مقبرتها الهرمية الفاخرة على يد جالوس وبروكوليوس ويوصف هذا المنظر بأسهاب . وعند لقاء كليوباترا باوكتافيانوس تشرح الملكة المصرية موقفها وسلوكها مع أنطونيوس على أنها لبثت في البداية مطالب أنطونيوس مضطرة فما لبث أن أصبح الأمر طاعة زوجية لا غير ، أي أنه كان ينبغي عليها كزوجة غلصة أن تنصاع لامر زوجها الحبيب أنطونيوس . ثم تعلن كليوباترا عن استعدادها لتلقي عقوبة الموت شريطة أن تدفن الى جوار زوجها الراحل ، ولكنها بالطبع لا تمنع من الذهاب الى روما تلبية لرغبات اوكتافيانوس .

(٥) "Cleopatra Tragedia di M. Gio Battista Giralddi Cinthio Nobile Ferrarese in Venetia Appresso Giulio Cesare Cagnaci- ni MDL XXXIII.

وفي بداية الفصل الخامس يكشف أوليمبوس عن دهشته وذهوله ازاء ما قد بدى من كليوباترا أمام أوكتافيانوس والذي فهم على أنها قد غيرت موقفها . فيأتي المشهد الثاني مجيئا على هذا التساؤل المطروح اذ تناجي كليوباترا نفسها وتقول « انه بالرغم من أن أوكتافيانوس قد هزم مصر الا أنه لم يتمكن من كليوباترا » . ولقد حاول أوكتافيانوس أن يحتاط للأمر ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن بلغ السيل الزبى . اذ يعلن بروكوليوس - في المشهد الرابع - كيف انه عثر على كليوباترا جثة هامدة . ويصف كاهن مصري كيف قتلت الملكة المصرية نفسها بسم تناولته من قنينة (phial) . ويعلق أوكتافيانوس على مصير أنطونيوس وكليوباترا قائلا بأن سقوطهما وقع بسبب اسرافهما في الحب . ويأمر بدفنهما معا وتختتم الجوقة المسرحية بالإشارة الى مخاطر « الحظ » التي ينبغي أن نعمل بها ألف حساب حتى عندما يتسم ذلك الحظ لنا .

وتتميز مسرحية إل شيتيو بكثرة الشخصيات الصغرى فهناك القائد الذي يبكي سقوط أنطونيوس ، وهناك مربية كليوباترا المخلصة وهناك مايكيناس واجريما والطبيب اوليمبوس وجالوس وبروكوليوس وغيرهم . ومع ان عبقرية المؤلف تتألق في بعض فقرات عن الحوار والمونولوج الا ان الحديث الدرامي بصفة عامة يسير ببطء وتتأبه وقفات كثيرة من أجل التعليق أو التأمل غير الضروريين .

وأهم السير التي كتبت لكليوباترا ابان عصر النهضة كانت في ايطاليا ايضا على يد كونت جيوليولاندي (Giulio Landi) عام ١٥٥١^(٦) . فبعد عرض سريع لتاريخ مصر إبان العصر الروماني يصف المؤلف أرض وادي النيل وخصوبتها واعتمادها على مياه النهر فيقول « اذا علا النيل وبلغ ارتفاع المياه اثني عشر شبرا فقط فهذا يعني انه ستصيب البلاد مجاعة اما اذا ارتفعت المياه الى ثلاثة عشر شبرا فهذا يعني أن مصر لن تمجوع فاذا بلغ مستوى الارتفاع في مياه النيل الى أربعة عشر شبرا فهذا يشير بالرخاء ليس فقط لمصر وانما للعالم كلها . . . » . ثم يتحدث لاندي عن قصة حب يوليوس قيصر وكليوباترا وكيف أن العاهل الروماني قد خضع لسحر جمالها منذ اللقاء الأول وكيف أنها ألقت خطبة طويلة ونصيحة طلبت فيها حمايته . ويمتطي لاندي وصفا طيبا لكليوباترا وذكائها وحكمتها « لمي قد احتفظت بأكبر قدر من الوقار أمام شعبها فلم تظهر له الا وهي في كامل الأبهة الملكية وقمة الفخامة والرزانة فتسبق قدومها وتصبه طقوس مهيبه » .

وفي تناوله لقصة كليوباترا مع أنطونيوس استعان لاندي بمصادر أخرى غير بلوتارخوس ولكن العون الأكبر جاءه من خياله الابداعي . ويعزو المؤلف الخلاف الناشب بين أنطونيوس وأوكتافيانوس لا الى حب كليوباترا وانما الى غيرة اوكتافيانوس الحقود ورغبته الانانية في أن لا يشاركه الحكم اي انسان مهما كان . ومن ثم فان هدايا أنطونيوس من الأرض الى كليوباترا جاءت سببا مباشرا وذريعة أتاحت لأوكتافيانوس فرصة سانحة لإعلان الحرب على غريمه . كما جاء طلاق أنطونيوس لأوكتافيا اخت أوكتافيانوس كالزيت الذي صب على النار المشتعلة سلفا بالفعل . ولكن لاندي يلتزم برواية بلوتارخوس عندما يروي قصة الحب بين كليوباترا وأنطونيوس ولا سيما عند لقائهما الأول على ضفاف نهر كيدنوس . فهو ايضا يورد الزورق المصري ذو المجاديف الفضية والتي عندما تلتقي بصفحة الماء تعزف نغما موسيقيا عذبا يختلف عن انغام الفلوت وآلة موسيقية أخرى وان كان يفوقها جميعا علوية وتأثيرا . واذا كان لاندي قد حذب بعض التفاصيل عن حياة اللهو التي مارسها أنطونيوس في معبة كليوباترا الا أنه ذكر هوايتها للصيد ورحلاتها النبيلة وحكاية أن الملكة المصري أذابت قطعة ثمينة من جواهرها في كأس الخمر الذي احتسته بنهم . وعندما عزم أنطونيوس على الرحيل لمطربة البارثين وقعت معركة داخلية بين نواذعه المتضاربة وفي النهاية انعقد النصر للحب والشهوة والرغبة العمياء على نداء الحرب والمجد وواجب القتال فلم يرحل أنطونيوس لهذه الحرب الا بعد فوات الأوان وبعد أن سبق السيف العزل ولذلك فشلت جميع خططه العسكرية ضد البارثين . وبعد موقعة اكتيوم ذهب أنطونيوس الى سفينة كليوباترا حطام رجل راح ضحية الحب ورضخ للعار فوقف أمامها واضعا يده على وجهه من الخجل وكأنه لم يعد قادرا على مواجهتها أو مخاطبتها . ويتحدث لاندي عن مهمة ثيربوس (Thyreus — Tirreus) التي كلفه بها أوكتافيانوس وهي محاولة كسب كليوباترا لصالح ، وكتافيانوس وخيائنه لانطونيوس . ويضيف لاندي من عندياته حادثة أخرى وهي ان كليوباترا عندما أصبحت في شك من حب انطونيوس ونواياه وضعت له السم في الخمر ولكنها في الوقت المناسب حالت بينه وبين أن يجرعه بعد أن راجعت نفسها وعدلت عن رأيها . وبعد موت أنطونيوس متحرا لم تال كليوباترا جهدا في أن تقنع أوكتافيانوس بأنها لا تنوي الانتحار لكن تتمكن من الافلات من قبضته مفضلة الموت على الاسر .

وقبل أن تغادر ايطاليا عصر النهضة يجب أن تشير الى مسرحية سيزاري دي سيزاري (Cesare de Cesari) بعنوان « كليوباترا » والتي ظهرت عام ١٥٥٢ وهي أقرب الى سيرة لاندي من مسرحية إل شيتيو . فمسرحية سيزاري تصور معاناة كليوباترا بعد موت أنطونيوس فتبدأ بالملكة المصرية وقد وقعت في قبضة الاسر فعلا على يد أوكتافيانوس . فهي الان تحت حراسة جنوده مما يزيد حزنها على فقد أنطونيوس

(٦) "La Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto" Dell' Illustre S. Conte Giulio Landi. In Vinegia, MDLI.

حبيبها وحليفها الراحل « وهي الآن غير قادرة حتى على أن تنهي حياتها وتخلص نفسها من ذل الأسر . ويحشا ارما فروديتي (Ermafrodite) على أن تكبح جماح حزنها الفتاك وأن تحاول استعطاف اوكتافيانوس . وبالفعل تتوسل اليه كليوباترا راجية الاشفاق وتستلفت نظر العامل الروماني المنتصر الى شعرها المنكوش الذي لم يعد التاج الملكي يزينه والى يدها اليمنى التي بها كانت تمسك الصولجان فلم تعد لها وظيفة الآن سوى التضامن مع اليد اليسرى في التضرع والاسترحام . فتتحرك هذه الكلمات اوكتافيانوس وتقوده الى حافة البكاء فيسأل كليوباترا عن سبب معاداتها لروما طيلة هذا الزمان فتجيبه الملكة المصرية بكلام كله نفاق وضيق ومداينة مخيفة . وفي الفصل الثاني نجد وصيفة كليوباترا - وتدعى شيريمونيا (Cherimonia = خارميون عند بلوتارخوس) تتاجي نفسها متحذرة عن قسوة الحظ وتقول :

« ذلك الصوت العذب وتلك الرأس صاحبة الجلالة العميقة
وتلك الروح السامية التي بها حتى الآن
استطاعت (كليوباترا) أن تحكم بمفردها في كبرياء
ينبغي الآن أن تنحني في تواضع أمام اوكتافوس الصبي
حتى انه هو نفسه كاد يبكي بالدموع اشفاقا عليها
فوافق ان يسمح لها بالحياة الحرة من جديد
واطلق سراحها من خوف الاستعباد والاسر » .

وتخبرنا الوصيفة الاخرى ايراسي (Eras) كيف انه في مكان قصي بالقصر كانت كليوباترا (سيليني) بنت كليوباترا من انطونيوس الطفلة الصغيرة تبكي وتصرخ لأنها رأت حلما مزعجا عن أبيها :

« حيث أن شبيحا مخيفا دخل من الباب
وانحنى فوق السرير الذي غالبا
ماكان انطونيوس وكليوباترا يستلقيان عليه في حب
لقد انحنى (الشبح) ثلاث مرات وعانق التاج الملقي هناك
منذ ذلك الحين والذي كانت كليوباترا الحزينة قد نزعته
من فوق شعرها المبعثر . . . وفي النهاية
اختفى الشبح من امام ناظري الفتاة الصغيرة
ولكنه قال بصوت حزين باك :
أي كليوباترا أسرعني الخطى
فليس بوسعي أن أنتظر أكثر من ذلك » .

ويدخل كورنيليوس (Cornelio) ليعلم أن كليوباترا مترحل في ركاب اوكتافيانوس الى روما في غضون ثلاثة أيام وهناك مشير اسيرة في موكب النصر .

وفي الفصل الثالث تتوسل كليوباترا الى قيصر أن يعفيها من تلك المهانة وأن يسمح لها أن تموت في النهاية على الأرض التي ولدت عليها . فيشرح لها قيصر أن وجودها بروما هو الترويج اللازم لصرح مجده فبدونها في موكب نصره سيعتبره الرومان مهزوما وسيقولون انه وقع أسير حيلها الساحرة والأعبيها الماكرة . وتستشيط كليوباترا غضبا وتتمنى أن تعطف عليها وحوش الغابة فتفتك بها وتخلصها من حياة المذلة .

وببدأ الفصل الرابع بكليوباترا (سيليني) الصغيرة وهي تبكي بصحبة شيريمونيا فتدخل الملكة وتأمّر طفلتها بالصبر والصمود وان تقبل على الحياة بأمل أن تنتقم من المعتدين . فلا تستطيع الطفلة أن تعي كلمات امها ولا تفهم مكنون رغبة أبيها انطونيوس في موت كليوباترا امها ولا اللهفة التي طغنت على الاخيرة في اللحاق بزوجها الراحل على جناح السرعة . وفي مشهد مؤثر تودع كليوباترا ابنتها قائلة :

« وابقى انت يا ابنتي وان كنت غير قانعة
ابقى في الحياة على الأمل في سلام شبابك الواعد
ولتكوني سعيدة يا ابنتي في كل ساعة

لا بل لتكن حياتك كلها سعادة

كل سنينك ، شهورك ، ايامك ، ساعاتك ، دقائق عمرك
لتقضيها كلها في سعادة ولتمضي بك الى ربيع العمر .

وتطلب الملكة من ايراسي وشيريمونيا أن يبقيا مع الطفلة حتى النهاية ثم تأمرهما باعداد الحمام الملكي .

ويصف الخادم كيف ماتت كليوباترا في الفصل الخامس وتروي الجوقة كيف وجدها رجال القصر ملقاة على سريرها جثة هامدة وعارية تماما ! ولكنها كانت تبدو كالأحياء ما عدا عضة الثعبان (asp) التي ظهرت ذراعها على ذراتها . ويأسف قيصر لموتها ويأمر بدفنها الى جوار انطونيوس ويقول « انها حكما معا وماتا معا كأنها واحدة في حب كامل ربما ليس له نظير في العالم » . وكما هو واضح تغلب السمة العاطفية على الجانب الاخلاقي في هذه المسرحية .

وانتقلت العبادة الدرامية لكليوباترا مع شرارة عصر النهضة من ايطاليا الى سائر انحاء اوروبا . وكان الذي ادخل هذه العبارة لأول مرة في فرنسا هو اتين جوديل (Etienne Jodelle ١٥٣٢ - ١٥٧٣) . وتعتبر مسرحيته « كليوباترا الاسيرة » Cle'opatre captive اول تراجيدية فرنسية من النمط الكلاسيكي الجديد وان قيل احيانا ان الكاتب جان انطوان دي بيف (١٥٣٢ - ١٥٨٩) كان قد وضع خطة لمسرحية تراجيدية عن متاعب كليوباترا عام ١٥٤٩ فتبنى جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته في بضع أسابيع . وكان دي بيف قد ترجم ايضا مسرحية « هيكوبا » (Hecuba — Hekabe) لبوريبيديس عام ١٥٤٤ . كما ان مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » متأثرة في بنيتها الدرامية بمسرحية موريه (Muret) بعنوان « قيصر » .

ولقد عرضت « كليوباترا الاسيرة » مرتين خلال شتاء ١٥٥٢ - ١٥٥٣ . وكانت المرة الأولى في قصر دي ريمز (Hotel de Reims) الذي كان في حوزة كاردينال دي لورين (Cardinal de Lorraine) وشاهد العرض الملك هنري الثاني الذي من أجله نظم جوديل البرولوج الفخم الذي قدم به التراجيدية . ويبدو أن الملك قد سر بهذا الشاء المستطاب وبالعمل المسرحي المعروض ككل والدليل على ذلك انه قد وهب الشاعر المؤلف الشاب مكافأة قيمة . أما العرض الثاني للمسرحية وهو الأكثر شهرة لان الوثائق التي تسجله تاريخيا قد وصلتنا . وكان في فناء كوليج دي بونكور (College de Boncourt) حوالي يوم ٢ فبراير عام ١٥٥٣ . وعاون المؤلف الشاب في هذا العرض لفيف من الاساتذة والطلبة ، ومن بينهم تورنيب (Turnebe) باسكييه (Pasquier) وفوكلان (Vouquelin) ودورا (Dorat) . وقام جوديل نفسه بدور كليوباترا وقام بالأدوار الاخرى دي لابيروس (de la peruse) وريمي بيللو (Remi Belleau) . وكان العرض فائق النجاح الى الحد الذي اكتسب بعده جوديل لقب « امير التراجيديا » . واحتضت جماعة البلياد (pleiade) - التي ينتمي اليها المؤلف - بنجاح أحد اعضاءها فأقامت له حفلا ضخما فخما قدم له في نهايته جدياً متوجاً بغصن اللبلاب احياء لروح المباريات المسرحية الاغريقية القديمة والتي كانت تقام تحت رعاية وحماية ديونيسوس إله الخمر والخضرة والخصوبة . ويقال ان مثل هذا الحفل كان كفيلا باثارة غضب الكنيسة التي بالفعل خشيت أن يؤدي ذلك الى احياء طقوس العبادات الوثنية . ولقد طبعت مسرحية جوديل عام ١٥٧٤ ضمن « أعمال ومجموعة أشعار - Oeuvre et mes-lages poetique » وطبعت مرة اخرى عام ١٥٨٣ وعام ١٥٩٧ وظلت محفظة باعجاب الناس حتى القرن السابع عشر .

وكواحد من أتباع جماعة البلياد جاءت مسرحية جوديل تطبيقا عمليا لنظريتهم الدرامية فامتلات بمشاهد التعرف والانقلابات والجميل الطويلة والتركيبات اللغوية المرتبكة والكلمات المكررة والعبارات التي تعالي من الحرص على الجناس (Alliteration) والاشارات الاسطورية المصطنعة أو المقحمة على السياق والاستطرادات الى الشخصيات والموضوعات الكلاسيكية وإلى جانب ذلك احتوت هذه المسرحية ايضا على قدر لا بأس به من العبارات القصيرة المحكمة التي تذهب مذهب الأمثال (Sententiae) .

والمسرحية بالطبع تعتمد على رواية بلوتارخوس وغيرها من الروايات القديمة والمعالجات الحديثة التي تمت في ايطاليا . وتقع أحداث المسرحية في خمسة فصول و ١٦٠٦ بيوت ومنها ٦٠٨ بيت تؤديها الجوقة وحدها . ويحافظ المؤلف على الوحدات الثلاث اذ تحصر المسرحية نفسها في وقائع اليوم الاخير من حياة كليوباترا بعد أن وقعت في الأسر . وفي المشهد الأول من الفصل الأول يتاجي شبح انطونيوس نفسه ويعلن انه قد أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها هربا من المصير المؤلم الذي ينتظرها وهو العرض كسبية في موكب نصر قيصر . وفي المشهد التالي تعلن كليوباترا ان

انطونيوس قد جاءها في الحلم ليدعوها الى اللحاق به وهي تؤنب نفسها على موت حبيبها وتؤكد أنها قد عقدت العزم على الانتحار . وفي نهاية الفصل الأول تستخلص الجوقة الدرس الاخلاقي المستفاد من تلك الأحداث التي وقعت . ويقوم الحدث الرئيسي على حرص اوكتافيانوس الشديد على الاحتفاظ بكليوباترا حية لتزين موكب انتصاره في روما ورغبتها هي في ان تلحق بحبيبها وزوجها في العالم الآخر . وفي الفصل الثاني يجري قيصر حوارا في مجلس حربه ويكشف النقاب عن حلمه بأن تكون كليوباترا الاسيرة الدرة النادرة الثمينة في موكب النصر . وفي الفصل الثالث يلتقي اوكتافيانوس بكليوباترا وجها لوجه فتطلب الحصول على حريتها في مقابل تسليم خزانها وكنوزها ولكن حارس خزانها سيلوكوس يخذلها ويكشف النقاب عن انها قد أخفت جزءاً من كنوزها ومجوهراتها ، وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس واحتفظ بها شكسبير (ولا نجد لها أثراً عند احمد شوقي في « مصرع كليوباترا ») . وتحمل استعدادات كليوباترا للانتحار أحداث الفصل الرابع كله بعد اتمام مراسم الدفن والتكريم لانطونيوس ويأتي الفصل الخامس باعلان موتها اذ يجبرنا بروكوليوس كيف انها ووصيفاتها قتلن أنفسهن أما الموت نفسه فقد وقع فيما بين الفصلين ، على اية حال تنهى الجوقة المسرحية بالنحيب والبكاء .

ومن الملاحظ ان اهتمام جوديل بالتعليق الاخلاقي على الأحداث يفوق عنايته برسم الشخصيات ولا يثير اوكتافيانوس عند جوديل اي شعور بالتعاطف معه لأنه بارد الحس ميت الشعور . أما انطونيوس فهو ضحية الحب وان كان شبحه يظهر نوايا الانتقام حتى من حبيبته كليوباترا ان تأخرت في اللحاق به . ولا تزال كليوباترا تحبه وان كان السبب الحقيقي في اصرارها على الانتحار هو خوفها من الاستعباد والمذلة طول العمر . فالمأساة اذن مأساة كرامة لا مأساة حب ، ولقد جاء موت كليوباترا بمثابة انتصار لارادتها . وهناك اشارات عديدة لتغير الحظ وعدم ثباته وانه لا يمكن لأي انسان أن يكون سعيدا من المهد الى اللحد . ويقع النصيب الأكبر من المعاناة في المأساة - وبالتالي البطولة التراجيدية - على كليوباترا لا انطونيوس .

وكتب روبر جارنييه (Robert Garnier ١٥٣٢ - ١٥٩٠) مسرحية « مارك انطوان » (Marc Antoine) عام ١٥٧٨ . وهي مسرحية تجمع الكثير من الوثائق فهي تقدم زاوية من الأفكار القديمة عن القدر والأفكار المسيحية عن عقوبة المذنبين وكذا تصورات العصور الوسطى عن قوة الحظ وسيطرته على مصير البشرية . وتظهر بالمسرحية كذلك أفكار عصر النهضة عن قدرة الانسان على تشكيل حظه وقدره الخاص . والعنصر الأخير على اية حال هو المسيطر على بقية العناصر وهو الذي يجعل المسرحية مأساة انحراف عاطفي . وهذه المسرحية اهمية خاصة لأنها هي التي ستقل العبارة الدرامية لكليوباترا من القارة الأوروبية الى الجزيرة البريطانية . لأن ترجمة ماري سيدني الملقبة بالكوتيسة بيمبروك لهذه المسرحية عام ١٩٥٠ هي التي ادخلت هذه العبادة الى انجلترا وافتحت في الوقت نفسه المدرسة السينيكية في الكتابة الدرامية^(٨) . فظهر كتاب كثيرون يكتبون مسرحياتهم على نمط مسرحيات سينيكا كما اعيد طبع مسرحية جارنييه - بيمبروك أكثر من مرة ابتداء من عام ١٥٩٥ .

وتبدأ أحداث مسرحية جارنييه - بيمبروك مثلما تبدأ مسرحية إل شيثيو حين لا يزال انطونيوس حيا فهو يناجي نفسه ويلوم كليوباترا التي أغرت « باغراءاتها العذبة » التي حولته من « عالم السهام والحراب الى عالم الحفلات الراقصة والولائم » ولكنها في النهاية خائنه في أكتيوم . وهذا يقترب جارنييه - بيمبروك من رؤية شكسبير للقصة ولكن التشابه يزداد في الفصل الثاني عندما يبكي الفيلسوف فيلوستراتوس (ويقابل فيلو عند شكسبير) لتدهور حال الامبراطور العظيم الذي كان العالم يحشاه . لقد دمر الحب قيصر كما دمر طروادة من قبل وعندما تدخل كليوباترا تراجع وصيفاتها ايراس (Eras) وشارميون (Charmion) وتعلن انها تحب انطونيوس « أكثر من حبها للصوبجان ولأطفالها وللحرية والنور » . وتعترف بأن جمالها الساحر هو الذي حطم انطونيوس وتحمل نفسها المسئولية كاملة على اساس انها « السبب الوحيد » لسقوط القائد الروماني (ب ٤٤٧ - ٤٤٨) قائلة بأننا نخطيء عندما نلوم الآلهة على نتائج أخطائنا (ب ٤٧٦ - ٤٧٨) . ولكنها ترفض بشدة نصيحة شارميون التي تحثها على خذلان انطونيوس وهجرانه حتى لا يجلب سقوطه سقوطها ، وتقول كليوباترا أنها تفضل الموت « كزوجة ذات قلب طيب » على أن تحيا من أجل اولادها أو من أجل مجرد الحياة .

وفي الفصل الثالث يظهر انطونيوس يائسا غيورا ولكنه يظل مرتبطا بكليوباترا . لوسيليوس (Lugilus) صديق بروتوس وحليفه سابقا ورجل انطونيوس حاليا) على ذلك بقوله ان الحظ وكل شيء في الدنيا يتغير فيما عدا الفضيله (ب ٩٨٨ - ٩٩٩) . ويحاول لوكيليوس أن يثني

(٨) في بحث مطول بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر في مجلة « عالم الفكر » تناولنا بصمات سينيكا على المسرح الاليزابيثي بصفة خاصة ومسرح عصر النهضة بصفة عامة .

انطونيوس عن الانتحار فيهاجم الأخير الأساليب الماكيا فيلليه التي يتبعها اوكتافيانوس وهو يعتبر نفسه المسئول عن هزيمة اكتيوم معقيا كليوباترا من عبء هذه المسئولية (ب ١١٥٠ - ١١٥٢) .

وفي الفصل الرابع يستعرض اوكتافيانوس في زهو وخيلاء قواته العسكرية الضخمة ويشفق على معاناة غريمه انطونيوس وجنونه أو بالاحرى خيله الغرامي . ولكن اوكتافيانوس يعلن اصراره على التخلص من انطونيوس وهنا يصل ديركيتوس (Directus) وينمي موت انطونيوس فيريثه اوكتافيانوس ويقول ان كبريائه هي التي أهلكته وكذا حبه « غير العفيف للمصرية » (ب ١٦٩٤ And unchast love of this Aegyptian) .

وفي الفصل الخامس والأخير تودع كليوباترا أطفالها وتبكي حزنا عند قبر انطونيوس وتموت من شدة الأسى والحزن عليه .

ومن المدهش أن مسرحية جارينيه - بيمبروك أقرب الى مسرحية شكسبير من رواية بلوتارخوس مصدرهما الرئيسي . ولكنها تختلف عن مسرحية شكسبير اساسا في حلفها لكل ما من شأنه أن يحط من شأن كليوباترا . فالمسرحية تقتصر على تقديم صورة كليوباترا كما ستظهر فيما بعد في مسرحية « انطوني وكليوباترا » بالفصل الخامس على أن تغفل الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شكسبير . وبعبارة أخرى فإن مسرحية جارينيه - بيمبروك تمجد كليوباترا تمجيد شكسبير لها ترب نهاية مسرحيته . فحب كليوباترا لانطونيوس بمسرحية جارينيه - بيمبروك حب صادق عميق من البداية أما شكوكه في ان تكون قد خانتة فهي بلا أساس ، فالملكة المصرية تفوز في هذه المسرحية بشيء من التعاطف الى درجة أن انطونيوس واوكتافيانوس فقط هما اللذان يلومانها . وإذا كانت هي تتهم نفسها بخيانة انطونيوس في معركة اكتيوم فهي لم تخنه كرجل وزوج لأنها تتحدث عن « زواجها المقدس » (ب ١٩٤٨) . وفي موضع ثناء وتقدير ديوميد الذي يعتبرها مخلوقة ربانية في فضائلها . ان كليوباترا جارينيه - بيمبروك بذلك تلحق بكليوباترا تشوسر احدى شهيدات وقديسات الحب وتسبق كليوباترا درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) لأن جارينيه - بيمبروك اضاف الى صورة كليوباترا العاشقة المخلصة صورتها كأم حنون وذلك في منظر وداعها لأطفالها (ب ١٨٣٤ وما يليه) بل انها زوجة وأم أكثر منها عشيقة . انها مخلوقة مخلصه لا تستحق كلمة غضب واحدة من انطونيوس الذي يظن خطأ انها خانتة . فعنى أهم ضحايا كليوباترا وهم جوقة المصريين الذين دائما يندبون حظهم لا يتقدونها . ومن الملاحظ أن انطونيوس وكليوباترا لا يلتقيان على خشبة المسرح قط عند جارينيه - بيمبروك . ولعل أهم ما يختلف به هذه المسرحية عن مسرحية شكسبير هو ان الأخيرة اضافت عنصر الموازنة بين ما خسر انطونيوس في الحرب وما كسبه في الحب فمثل هذه الموازنة لم تشغل بال جارينيه - بيمبروك .

وتخلو مسرحية صمويل دانيال (Samuel Daniel ١٥٦٢ - ١٦١٩) في هذا الموقف الاشكالي أي الاختيار بين الحب والواجب ولكنها تفتقر عن مسرحية جارينيه - بيمبروك في ان كليوباترا تبدو فيها شخصية درامية أكثر تعقيدا وثراء كما أن حبها لانطونيوس يكتسب قوة أكبر وعمقا أكثر بعد موته حتى انها تدين نفسها . وكذلك تفعل جوقة المصريين التي تدينها على حياتها السالفة وشرورها التي أدت الى هلاك الجميع ومع ذلك فإن هذه المسرحية لا تضارع مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » كمسرحية اشكالية^(٩) الا أن شكسبير يدين لصمويل دانيال أكثر من غيره - وهذا ما سنعود اليه بعد قليل - وصمنا الآن أن نشير الى ان مسرحية صمويل دانيال تتشابه كثيرا مع مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » فهي مثلها تبدأ بعد موت انطونيوس وفيها يحاول قيصر أيضا اقناع كليوباترا بمغادرة قبرها حتى يتسنى له أن يسوقها في موكب نصره وتظاهر كليوباترا بالاستسلام لهذه الرغبة وتستأذن في الخروج لتقديم القرايين الى شعب انطونيوس وبعد اداء هذه الطقوس اقامت وليمة فخمة وأمرت باحضار سلة التين التي حوت الانعى المعدة لانتحار الملكة وفي نفس الوقت كان ابنها قيصر قد قتل في رودس . والتشابه الكبير بين صمويل ودانيال وجوديل بالاضافة الى ترجمة مسرحية روبرج جارينيه على يد كونتيسة بيمبروك يؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » تحمل تأثيرات الدراما الفرنسية الكلاسيكية التي وصلتها بصورة غير مباشرة .

نشرت مسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » لأول مرة عام ١٥٩٤ في مؤلف بعنوان « ديليا وروزا موند المزيطة » (Delia and Rosamond augmented) ثم راجع المؤلف مسرحيته وعد لها بعض الشيء ثم نشرها في مجموعة مقالاته بعنوان « المقالات الشعرية لصمويل دانيال المصححة والمزينة مجددا . ١٥٩٩ » .

(The Poeticall Essayes of Samnel Danyel Newly corrected and angmented 1599).

(٩) Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare A Study of "Julius Caesar", "Measure for Measure", & "Antony and Cleopatra" (London — Routledge & Kegan paul 1963) pp. 150 ff.

ومرة أخرى روجعت وعدلت المسرحية نفسها بدرجة ملحوظة في طبعة تحمل العنوان التالي « بعض الاعمال الصغرى التي نشرت بواسطة صمويل دانيال حتى الان . . . صححت وزيدت بمعرفته مرة أخرى » . . .
(Certaine Small Workes Heretofore Dirulged by Samuel Daniel... and Now againe by him corrected and angmented)

ويعتقد معظم النقاد ان صمويل دانيال قد راجع وصحح مسرحيته أكثر من مرة لأنه شاهد مؤخرًا عرضًا مسرحيًا أما لمسرحية كونتييه بيمبروك المترجمة عن جارييه والتي أهدى اليها مسرحيته وأما مسرحية « انطوني وكليوباترا » لشكسبير نفسه ومعنى ذلك أن صمويل دانيال ظل يدخل التعديلات على مسرحيته حتى بعد عرض مسرحية شكسبير المذكورة عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ .

ويبدأ صمويل دانيال مسرحيته - المنظومة شعرا مرسلًا - بعد دفن انطونيوس بينما كليوباترا تقبع في القبر الذي أعدته لنفسها تسام قيصر من أجل انقاذ حياة أبنائها وتستهل كليوباترا الفصل الأول بحديث تناجي فيه نفسها مستخلصة الحكمة من أخطائها دون أن تلقي اللوم على انطونيوس وترفض فكرة أن تعيش اسيرة سجينته مقيدة بالسلاسل لكي تلقي عليها اوكتافيا زوجة انطونيوس الرومانية نظرات الزهو والازدراء وتتحدث جوقة المصريين عن اولئك الذين بأخطائهم يقلقون العالم .

وفي الفصل الثاني يبدي قيصر ملاحظة لبروكوليوس بأنه على الرغم من قدرته على قهر الاراضي وضمها الى ممتلكاته فإنه عاجز عن فتح القلوب . ويروي بروكليوس كيف انه وفقا لأوامر صدرت من قيصر حاول أن يخرج كليوباترا حية من قبرها وكيف ان الملكة المصرية بعد أن حيل بينها وبين الانتحار أصدرت شكوى مرة ضد قيصر وتضرعت باستماتة من أجل أبنائها ولا سيما قيصر (Cesario) . وظن بروكليوس انها ستكون حريصة على الحياة ولكن قيصر يشك في ذلك كثيرا ، ولذلك أمر بتشديد الحراسة عليها . وتغني الجوقة المصرية وتسخر من اولئك الذين - مثل أنطونيوس وكليوباترا - لا يرون في الدنيا سوى الطموح والشهرة .

وفي الفصل الثالث يقوم مشهدان على حقيقة وردت عند بلوتارخوس في سيرة أنطونيوس وهي ان قيصر بعد اللقاء القبيح على كليوباترا وفتح الاسكندرية كرم الفيلسوف أريوس (Artius) وعفى عن الخطيب فيلوستراتوس رغم انه كان يكره تظاهر الأخير وادعائه بأنه فيلسوف أكاديمي . وفي مسرحية دانيال يشكر فيلوستراتوس أريوس الذي أنقذ حياته ثم يعذب ويسهب الحديث عن فشل البلاغ في وقت الشدة وساعات الخطر وهو ككل الرجال يبحث - بطريقة غزبية على اية حال - عن طريق للنجاة بأي ثمن ويأمره أريوس ألا يجزن ويعلم ان هذا العصر قد بلغ من السوء ما جعل الناس يزهدون الحياة وان الانحلال الاخلاقي هو الذي أدى الى سقوط مصر . ثم يشرح النظرية الدائرية للتاريخ فيقول وكأنه يتحدث عن « عجلة الحظ » الاغريقية :

« هكذا يفعل مجرى الامور فهو دائم التغير

يجري كمعجلة أبدية دائمة الدوران

ونفس اليوم الذي يجلب لنا المجد

يأتي الينا ايضا ببلرة الرجوع الى الخلف » (ب ٥٥٥ - ٥٥٨)

ويخشى أريوس ان يقتل قيصر ابناء كليوباترا قائلاً بأن العاهل الروماني قد يقدم على ذلك لأن « كثرة القياصر أمر لا يحمد عقبا » (ب ٥٧٦ Pluraity of coesars are not good) .

وفي المشهد الثاني تدافع كليوباترا عن سلوكها في الحرب بإلقاء اللوم على رغبة أنطونيوس العارمة وطاعتها له في الحب . ويرفض قيصر هذا التبرير لأنها كانت دوما تكره روما . ولكنها تعطيه وثيقة مكتوبة تشهد بحب يوليوس قيصر لها ثم تسلمه قائمة بكنوزها فيقاطعها سيليوكوس ويعلن ان القائمة منقوصة فتهاجمه ولكنها تعترف بأنها بالفعل احتفظت ببعض المجوهرات من أجل ليفيا واوكتافيا لكي تتمكن من كسب ود هما فيتوسطا من أجلها لدى قيصر . ويعدها الأخير بحسن المعاملة ويقول دولا بيلا انه اذا كان يمكن ان تكون كليوباترا جميلة الى هذا الحد ومقتنعة الى هذه الدرجة وهي في مثل هذه الحالة من الاحياء والبؤس واليأس وكبر السن والحزن فكيف كانت اذن وهي في ريعان الشباب وقمة السؤدد ؟ ويعلق قيصر على ذلك بأنه ينبغي ألا يؤخذ دولا بيلا بحيل كليوباترا ويقول « ان الزمن قد غير كل شيء فلا هي الآن كما كانت من قبل ولا نحن كما تخيلنا هي » . وقال انه يرغب فقط في أن يأخذها الى روما ليقودها في موكب انتصاره وانه بالفعل على وشك أن ينفذ ذلك بمجرد ان يقوم

بجولة له في سوريا . وتتغنى الجوقة المصرية بربة الانتقام نيميسيس (Nemesis) وتتساءل « لماذا يدفع عامة الناس البؤساء والابرياء ثمن الاخطاء التي يقع فيها كبار القوم والامراء ؟ » .

وببدأ الفصل الرابع بحوار بين سيليوكوس ورودون فيقدم الأول على انه كشف أسرار كليوباترا ولا سيما انه لم يلق جزء هذه الخيانة خيرا عند قيصر . ويعترف رودون بأن جريمته كانت أشنع وأن خيائته كانت أفظع ! . لقد عهد اليه بأن يقود قيصرون الى الهند على أمل أن يأتي يوما ما في المستقبل يؤسس فيه سبط يوليوس قيصر مملكة بعيد بها أجداد امبراطورية أبيه وأمه فيحكم العالم . ويركز رودون في حديثه على حزن كليوباترا عند رحيله بقيصرون ثم يقول انه خان الامانة وأحضر قيصرون الى رودوس ثم يورد أحلام الصبي الذي كان يأمل أيضا في ان يصبح كل ابناء انطونيوس اباطرة . وهكذا فان رودون مثله مثل سيليوكوس يعتبر نفسه مجرما اثنيا وملعوننا جلب على نفسه العار واستحق أن يعاقب أشد العقاب . ثم تدخل كليوباترا بعد انسحابها الحزين وفي يدها خطاب من دولابيللا يكشف فيه السر الخطير وهو ان قيصرينيوي أن يزين بها موكب نصره في روما . فتذهب الى قبر انطونيوس لتظهر له آخر آيات التكريم وتقرر الانتحار دون أي تردد لتلحق به . وتعتبر جوقة المصريين أن تدهور مصر امر طبيعى راجع الى التغير الضروري الذي لا مفر منه في سير الأمور البشرية فيوم لك ويوم عليك وسيأتي اليوم الذي تعاني فيه روما نفس المصير فتشرب من ذات الكأس .

وفي الفصل الخامس يسمع دولابيللا من تيتيوس (Titius) ان كليوباترا أرسلت رسالة الى قيصر وانها بعد أن ارتدت احل ماعندها من ملابس والتهمت اشهى مأكلا لم تفعل من قبل طردت الجميع من فوق قبرها فيها عدا الوصيفتين ورجلا ريفيا فقيرا وذهب دولابيللا ليطلب من قيصر باسمها عدم اهانة الملكة المصرية . وفي المشهد الثاني يأتي الرجل الريفي كرسول (Nuntius) ويقصص على الجوقة كيف ماتت كليوباترا لقد أرسلته الملكة لكي يحضر ثعبانين (asps) وبعد شيء من التردد تستحث نفسها وتموت مبتسمة فيها يشبه النعاس الخفيف . ثم يشير المؤلف الى العمل الأخير الذي قامت به شارميان وهو تعديل وضع التاج على رأس الملكة وتقويمه « ليعرف العالم أنها ماتت ملكة » هكذا قالت ثم ماتت . واندفع حراس قيصر الى داخل القبر بعد فوات الأوان . وتغنى جوقة المصريين كيف أقفرت مصر وعادت صحراء جرداء قاحلة بسبب الاسراف في الرفاهية وتزايد العظمة والابهة المدمرة .

وتختلف مسرحية دانيال عن مسرحية جارينيه - بيمبروك في أن أفق حبكتها الدرامية أضيق كما انها تتبع رواية بلوتارخوس في التفاصيل الدقيقة ولا تحفل كثيرا بأسباب سقوط انطونيوس وتصور مأساة كليوباترا على انها مأساة كبرياء حزينة . وتتفق مسرحية دانيال مع مسرحية جارينيه - بيمبروك في تصوير كليوباترا كأم أكثر من كونها عشيقة . كل ما هنالك أن دانيال استبدل كليوباترا (سيليني) الصغيرة عند جارينيه - بيمبروك بقيصرون . واستغل قصة الأخير لتقديم موضوع الحياة في مشهد بين سيليوكوس ورودون وهو مشهد قصد به زيادة التعاطف مع كليوباترا الملكة المصرية . ومع أن مسرحية دانيال أكثر تنوعا من مسرحية جارينيه - بيمبروك الا انها تظل غير صالحة للعرض المسرحي لان مؤلفها كان شاعرا ذهنيا أكثر من كونه مؤلفا دراميا . ووظيفة الفيلسوف فيلوستراتوس في مسرحية دانيال هي أن يستخلص الحكمة الاخلاقية العامة ويستنبط الدروس عن الخوف الأدمي من الموت ودورات التاريخ وتغير الأزمنة باستمرار وازدهار ثم اضمحلال الأمم ، ثم تأتي أغاني الجوقة المصرية الرابعة والخامسة لتطبق الفكرة الأخيرة على مصر وروما . وهذا امر لا نجده عند شكسبير .

ومع ذلك فلا يرقى الشك كثيرا الى حقيقة ان شكسبير كان يتذكر مسرحية دانيال أو أنه أعاد قراءتها مؤخرا في طبعة ١٥٩٩ وهو يصوغ مسرحية « انطوني وكليوباترا » . فشكسبير مثل دانيال يعقد مقارنة موحية بين صرامة روما ورفاهية مصر . ولكن بينما يوحى الينا دانيال بأن انطونيوس كان يجهل النساء قبل أن يرى كليوباترا حتى ان الأخيرة تقول له لقد جئت مباشرة من صرامة مدينتك (روما) فأنت لا تعرف شيئا عن الفخامة المفرطة للملوك انك لخبير بأمور الحرب جاهل بحيل النساء وفن الحب . واذا كانت كليوباترا شكسبير في منتصف العمر أو أكثر قليلا Wrinkled deep in time فإن كليوباترا دانيال كانت أيضا شاحبة الجمال « beauties waine » ظهرت عليها التجاعيد مؤخرا وهي دليل الذبول « new appeaing wrinkles of de clining » واذا كانت الكليوباترات السينيكاوية - أي كليوباترا عند مؤلفي الدراما من أتباع سينيكا - لقد اتفقوا في معالجاتهم على أمور كثيرة فان أهمها هو أنهم وازنوا بين حكمهم الأخلاقي على العاشقين وبين توفير نوع من التعاطف على مصيرهما المأساوي . ويعتبر دانيال نموذجا طيبا لذلك الاتهام عندما جعل كليوباترا تأمل في أن تنال الثناء بعد الموت رغم أن حياتها كانت سيئة . لقد اعترف هؤلاء المؤلفون اذن بازدواجية الطبيعة البشرية ولذلك استطاعوا أن يطلبوا الاشفاق على العاشقين دون الحاجة الى الدفاع عن أخطائهما أو الدعوة الى غفرانها . ويتفق هؤلاء المؤلفون أيضا في أنهم جعلوا سلوك كليوباترا بعد موت انطونيوس نبيلًا فأظهرت مزيدا من الحب له ولأبنائه

وإذا كان جميع المؤلفين يتفقون أيضا في إبراز كراهية كليوباترا لفكرة أن تؤسره فإن شكسبير ودانيال يتفردان بإضافة فكرة خوفها من أن ترميها أوكتافيا في موكب النصر الروماني بالآزدرء والاحتقار (راجع : شكسبير « أنطوني وكليوباترا » في م ٢ ب ٥٢ - ٥٥ ودانيال « كليوباترا » ب ٦٣ - ٧٠) .

وبروكوليوس هو الذي ينصح كليوباترا - عند شكسبير ودانيال - بالتوسل لدى قيصر من أجل العفو والرحمة . وكلا المؤلفين يعلنان البطلة ترسل الى قيصر مظهره الرغبة في الموت وكلاهما أيضا يتبع بلوتارخوس في حادثة سيليكوس والخزانة بل ان كلمات شكسبير في هذا الموضع (ف م ٢ ب ١٦٤ - ١٦٩) تتلاقى في نقاط كثيرة مع كلمات دانيال . وكما أن دولابيللا عند بلوتارخوس لا يحمل الا النوايا الطيبة تجاه كليوباترا فانه عند دانيال يحبها ويكشف لها عن ما يبته قيصر بالنسبة لها في خطاب غرامي . ولكن شكسبير يبدو أكثر درامية وبراعة في هذه النقطة لأنه يظهر دولابيللا على المسرح متبها بحب كليوباترا ومعجبا بها غاية الاعجاب (ف م ٢ ب ٦٧ - ١٠١) .

وتواجه كليوباترا شكسبير الموت عاشقة متلهفة على اللقاء المرتقب فترتدي له أحلى الثياب كما فعلت عندما ذهبت لتلتقي بأنطونيوس أول مرة في طرسوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول « ها أنا مرة أخرى ذاهبة الى ضفاف كيدنوس لألقي مارك أنطوني » (ف م ٢ ب ٢٢٨ - ٢٢٩) وهذه الكلمات تذكرنا بكلمات دانيال (ب ١٤٦٠ - ١٤٦١) . ومن الملاحظ ان اسم وصيفتي كليوباترا عند دانيال يردان كما يلي : شارميون (Clarmeon) وإماس (Ehms) وهما عند شكسبير شارميان (Charmian) وإبراس^(١٠) (Iras) وربما عرف شكسبير قصيدة دانيال « رسالة من أوكتافيا الى ماركوس أنطونيوس » (A letter from Octavia to Marcus Antonius) المنشورة في « المقالات الشعرية عام ١٥٩٩ والتي سلفت الإشارة إليها . ولقد قدم دانيال هذه الرسالة بقوله « لأن أنطونيوس الذي كان لا يزال تحت وطأة قيود مصر (the letters of Egypt) الموضوعة على يديه بقوة لا تقاوم انها قوة الجمال الذي لا يمكن مقارنته بأي جمال آخر . . . ولقد تحول قلبه ناحية الشرق (his heart turned Eastward) وهذه كلمات نجد لها صدى في مسرحية شكسبير « أنطوني وكليوباترا » (ف م ٢ ب ١٢٠ - these stoong Eygp-) وفي ٢ م ٣ ب ٤٠ (I'th' East any pleasurelies) وفي قصيدة دانيال تشكو أوكتافيا من أن رسالتها قد تصل أنطونيوس وهو في أحضان « الملكة الزانية » ومن المحتمل أن تكون المقطوعة رقم ٢ والتي ورد فيها هذا المعنى هي التي أوحى لشكسبير بمشهد الاستهلاقي الذي تسخر فيه كليوباترا من رسائل فولفيا (بدلا من أوكتافيا) الى أنطونيوس .

وقبل أن ينظم شكسبير مسرحيته كتب صمويل براندون (Samnel Brandon) أيضا مأساة بعنوان « أوكتافيا الفاضلة » (Vir-tuous Octavia) عام ١٥٩٨ وفيها يقلد المؤلف كل من دانيال والكونتيسة بيمبروك فهي تراجمية تقيم على فكرة أن العقل والمنطق منوط بهما قهر العواطف الجامحة . ومن المرجح أن هذه المأساة الكثيرة لم تمارس تأثيرا كبيرا على شكسبير اللهم الا اذا كان التأثير كليا ، فأوكتافيا الفاضلة عند شكسبير كتوم في مقابل ثرثرة أوكتافيا براندون الفاضلة أيضا .



ثانيا : البنية الدرامية

من أهم الانتقادات الموجهة للبنية الدرامية في مسرحية « أنطوني وكليوباترا » كثرة تغيير المكان بصورة لم يسبق لها مثيل في المسرح الكلاسيكي القديم أو مسرح عصر النهضة . فمثلا يوجد مالا يقل عن ثلاثة عشر تغييرا في المشاهد بالفصل الرابع وحده . ولكننا لكي ندرس هذه المسألة ونربطها بتسلسل الأحداث الدرامية لا بد وأن نستعرض هذه الأحداث من بداية المسرحية .

يبدأ الحدث الدرامي للمسرحية ككل في قصر كليوباترا بالاسكندرية . اذ يستهل كل من فيلو وديميتريوس الفصل الأول بحوار عن العاشقين أنطونيوس وكليوباترا ثم لا يلبث أن يدخل هذان العاشقان بعد هنيهة ليبادلا أطراف الحديث عن حبهما المتين . وعندئذ يصل رسول من روما فما أن تبدو بادرة بأن أنطونيوس قد ينشغل عن عشيقته الملكة بمسألة رومانية حتى توبخه الأخيرة بدهاء شديد مشيرة الى أن الرسول ربما جاء اليه بالأوامر الصادرة من زوجته الرومانية فولفيا أو ربما هي امبراطورية جاءت من الفقى « قيصر » . وبهذه الطريقة البارعة دفعت كليوباترا أنطونيوس الى تنحية أبناء روما وحاملها جانباً دون أن يسمع أو يعرف شيئا عن محتوى تلك الأنباء . انه لا يريد أن يغضب كليوباترا ولا أن يقطع لحظات التمتع بالسعادة الغامرة الى جوار الملكة الساحرة . ويخرج كل من أنطونيوس وكليوباترا ليعود ديميتريوس وفيلويواصلان حديثهما الذي

انقطع ويتعرضان بالانتقاد لحبل قائدهما . وهكذا ينتهي المشهد الأول الذي أدى وظيفته الدرامية على خير وجه ، وهي اعطاء صورة ما عن الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية . ولقد استطاع هذا المشهد الاستهلاكي أن يرسم لها صورة واضحة ويلونها بألوان مميزة وذلك في غضون سطور قليلة إحتوت في الواقع المكونات الأساسية لهاتين الشخصيتين وبالتالي لموضوع المسرحية ككل وهو علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا وفكرة الصراع بين روما والشعور بالواجب الوطني أو القومي من ناحية والاسكندرية أو مصر أو كليوباترا التي تعلق بها انطونيوس وصار لا يطيق فراقها من ناحية أخرى . ومن الملاحظ أن شكسبير حرص على أن يضم هذا المشهد شخصيتين تمثلان وجهة النظر الرومانية وهما فيلو وديمتريوس اللذان يعتدان بالقيم الرومانية الصارمة ويتقدان الحياة السكندرية الخليعة في مقابل ازراء كليوباترا لصرامة القيم الرومانية . وعندما تدعو عشيقها انطونيوس الى حياة الحب واللهو يطرد الأخير الرسول الروماني دون أن يسمع ما يحمل من أنباء . ولكن هذا لا يعني ان انطونيوس قد قر قراره واستقر اختياره بل سيظل دوما ضحية التراجع بين روما والاسكندرية مما يشكل لب المأساوية وجوهر الصراع لاني شخصيته فقط بل في المسرحية ككل . فاذا كان هذا المشهد قد بدأ بوجهة النظر الرومانية فإنه قد انتهى بانتصار الاتجاه نحو الحياة المصرية . وهذا ما سيحدث في المسرحية ككل بصفة عامة . صفوة القول اننا نجد في المشهد الأول بالفصل الأول للمسرحية كل أنواع الصراع الدرامي الذي ستوالى أحداثه في بقية الفصول وهذه براعة في التأليف لا يقدر عليها سوى شكسبير .

ولكننا في المشهد الثاني نرى كليوباترا - التي تجسد قيم الحياة المصرية - مهمومة بسبب انشغال انطونيوس بشئون رومانية . ولذلك فهي تتجنبه عندما يدخل مع رسول روما الذي يعلن لأنطونيوس أن زوجته فولفيا وأخاه لوكيوس قد أعلنوا الحرب على قيصر . فيقرر أنطونيوس هجران كليوباترا والاسكندرية ويؤكد قراره بعد أن وصل رسول آخر من روما ينعي نبأ وفاة فولفيا . ويكشف انطونيوس النقاب عن هذا القرار لانيباريوس تابعه المخلص الذي يتنبأ بأن كليوباترا ستفعل المستحيل من أجل إلغاء هذا القرار والابقاء على أنطونيوس في مصر . ولكن انطونيوس يصدر أوامره لانيباريوس باعداد العدة للرحيل فهناك علاقة على ما تقدم أمور أخرى مستعجلة تستلزم وجوده في روما وأهمها تصاعد قوة سكستوس بومبي العسكرية والسياسية . والجدير بالذكر أن العراف في مطلع هذا المشهد كان قد تنبأ بحفظ وصيفات كليوباترا اللاتي يتبادلن النكات الساخرة والفكاهات الجنسية السافرة وهو جو هزلي مريح يصور الحياة السكندرية التي سلبت لب انطونيوس وجذبت من برائن الحياة الرومانية الصارمة . وفي وسط هذا الجو الفكاهي تأتي اشارة عابرة عن موت كليوباترا في نهاية المسرحية وهي اشارة تأتي ضمن نبوءة للعراف يمكن أن تؤخذ ببساطة شديدة الآن ولكنها تكتسب عمقا جديدا وبعدا آخر عندما تأتي نهاية كليوباترا . لقد قال العراف لشرميان أن حياتها أطول من حياة كليوباترا فردت شرميان بأنها تحب طول العمر أكثر مما تحب التين . وحتما تستدق نبوءة العراف فهذا أمر مصطلح عليه في المسرح الاليزابيثي وموروث عن المسرح الاغريقي الكلاسيكي . على أية حال فبعد هذه اللحظات المرحية التي تحمل بذور الأسى والحزن يأتي انطونيوس بقراره عن الرحيل الى روما ويتركنا المشهد الثاني في حالة ترقب لمعرفة رد فعل كليوباترا .

وفي المشهد الثالث تستخدم كليوباترا كل ما في جعبتها من حيل لتمنع انطونيوس من الرحيل فهي تارة تتظاهر بعدم الاكتراث وتارة أخرى تتكلف السخرية والغضب أو تصنع الاعياء والمرض . وعندما تبوء كل وسائلها بالفشل تتقبل الهزيمة وتطلب العفو وتتبنى لأنطونيوس التوفيق . وفي هذا المشهد تتعمق لدينا خطوط وملامح شخصية كل من كليوباترا وانطونيوس . فهي بسبب قدرتها الفائقة على المناورة تكتسب اعجابنا وهو بفضل صلابته وصموده أمام هجمتها النسائية الجريئة يفوز بتحاطفنا لأنه يصارع حبه لها صراعا شرسا . وتتجلى عظمة انطونيوس أيضا من وجهة نظر أخرى أي في كونه الشخصية القوية التي يمكن أن تسيطر على قلب مثل هذه المرأة النادرة . وما يثير السخرية أن كليوباترا التي تصنع كل كلماتها وتصرفاتها في هذا المشهد تصدر عن جدية تامة ومشاعر صادقة تتمثل في رغبتها الملحة بأن يبقى انطونيوس الى جوارها .

ويستقل بنا المشهد الرابع ولأول مرة في المسرحية الى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط الى روما غرمة الاسكندرية . وهناك يقرأ قيصر تقريرا عن حياة انطونيوس المأجنة في المدينة المصرية ويدين سلوكه بمرارة ثم تتوارد الأنباء عن تزايد قوة سكستوس بومبي ولا سيما في البحر فيسب قيصر الحظ العاثر الذي انحرف بانطونيوس البطل المغوار والمحارب المقدم الى هاوية الخمول والتقاعد في فترة حرجة تستلزم وجوده وجهوده . ويقرر قيصر بالاشتراك مع لبيدوس زميله في الائتلاف الثلاثي الاشتباك في حرب ضد سكستوس بومبي دون انتظار انطونيوس زميلها في هذا الائتلاف . ووظيفة هذا المشهد هي تعميق الفجوة بين روما ومصر وأسلوب الحياة في كليهما وذلك عشية وصول انطونيوس الى روما قادما من مصر . ومن هذا المشهد أيضا نتيين مدى هيمنة قيصر على روما ومدى قدرته وقوته سياسيا في مقابل ضعف شريكه لبيدوس وغياب الشريك الثاني أي انطونيوس . الا أن هذه الهيمنة السياسية لقيصر تواجه قوة انطونيوس العسكرية القادرة على انتزاع الاعجاب والاجلال حتى من قبل منتقديه وخصومه بروما وفي مقدتهم قيصر نفسه .

وفي المشهد الخامس والآخر من الفصل الأول نعود الى الاسكندرية التي تركها انطونيوس في طريقه الى روما فنجد كليوباترا تتقلب على حجر القلق من بعد هجران الحبيب وطول غيابه . انها ترسل الرسل في أثره كل يوم لكي يتقصروا أخباره أولا بأول فلم يعد يشغلها عنه شيء أو شخص في الحياة . تصيبها نشوة العشاق آنا فتخيل انطونيوس مشغولا بها مفكرا فيها مشغولا الى لقاءها وأنا تتأهبها الشكوك فتشفق على نفسها وتترني لكبر سنها الذي خط على جبينها خطوطا لا تمحى ولكنها لا تلبث أن تعود الى النشوة والاستغراق في الخيالات فهي تجتر ذكريات ماضيها الغرامي العريق وانجازاتها الضخمة في ميدان الحب حين استولت على قواد وقلب كل من يوليوس قيصر وجنايوس بن بومبي الأكبر . ثم يصل اليكساس رسول انطونيوس فيقدم اليها هدية الحبيب لؤلؤة ثمينة ووعدا أثمن باهداء بعض ممالك الشرق لها . وهكذا ينجح هذا المشهد في تحقيق عدة أهداف درامية أهمها توضيح أن انطونيوس الموجود الآن بجسمه في روما لا يزال قلبه متعلقا بالاسكندرية ومليكتها المصرية وهذا ما يهدد لعودته النهائية الى أحضان وادي النيل فيها بعد . كما أن وعود انطونيوس باهداء بعض الممالك الشرقية الى كليوباترا يشير بتفجر الصراع ووقوع الصدام الذي لا مفر منه بين انطونيوس وقيصر وذلك رغم ما سيرم بينهما من اتفاقيات . ومع أننا بهذا المشهد أصبحنا لا نشك في صلق مشاعر الحب الذي تحس به كليوباترا تجاه انطونيوس الا أن هذا الحب لا يخلو من أنانية لأن صاحبته تزهر بقدرتها على أسر قلوب الرجال ، كما يبدو واضحا أنها لا تثبت على حال فهي متقلبة الأهواء والأحوال . انها توبخ شارميان بمنف لمجرد أن الأخيرة رددت وراءها الشاء على حبیبها السابق يوليوس قيصر . وهكذا ينتهي الفصل الأول ولم نر بعد انطونيوس بعد وصوله الى روما . لقد حال هذا المشهد الأخير بيننا وبين الذهاب الى هناك بهدف أن يزيد من شغفتنا لمعرفة ماذا سيحدث في روما في الفصل التالي .

. ويقدم لنا المشهد الأول من الفصل الثاني سكستوس بومبي في حالة تتم عن الثقة التامة في قوته البحرية المتزايدة حيث يتوافد كثير من الرومان عليه بهدف الالتحاق بصفوف جنوده . وما يزيد من ثقة بومبي علمه بشدة الخلافات وعمق التناقضات بين أفراد الائتلاف الثلاثي . وتأتيه الأنباء عن الحشود الضخمة التي يعدها قيصر وليبيدوس لشن الحرب عليه وعن قرب وصول انطونيوس الى روما . فلا يعبا بومبي بأنباء الحشود وانما الذي يزعجه حقا هو التبا الأخير بوصول انطونيوس الى روما . فهو يعرف أن الأخير يبارز الجميع في ميدان القتال . ولكن بومبي المنزعج يشعر مع ذلك بشيء من الزهو لمجرد أنه كان السبب في اضطراب انطونيوس إلى الرحيل عن مصر . وبهذا المشهد يحاول المؤلف أن يصيب عدة أهداف بحجر واحد فهو يرسم لنا شخصية بومبي ويرز الخلافات الدفينة بين أعضاء الائتلاف الثلاثي ويكشف النقاب عن وجود النفاق والخداع الذي يسود علاقاتهم ببعضهم البعض . وبذلك ندخل مع شكسبير الى أعماق وخفايا السياسة الرومانية^(١١) مما يمهّد الطريق أمامنا لتفهم السطحية التي لا جدوى من ورائها في الحوار الذي يجري في المشهد التالي وفيما يتبعه من اتفاقيات .

نعم فينقلنا المشهد الثاني الى منزل ليبيدوس بروما حيث يلتقي رجال الائتلاف الثلاثي لأول مرة في المسرحية ، ويدور حوار عتاب وتصفية بين انطونيوس وقيصر . ومن الملاحظ أن ردود انطونيوس على معاتبات قيصر تأتي غير مقنعة . فهو على سبيل المثال يقول بأن لا صلة له بالحرب التي أشعلتها زوجته فولفيا وأخوه لوكيوس ضد قيصر والمعروفة باسم الحرب البيروسية . ويدافع تصرفه ازاء رسول قيصر القادم الى الاسكندرية قائلا بأنه لم يكن في كامل وعيه عندما أعرض عن سماع الأنباء التي يحملها . وعن عدم ارسال المعونات العسكرية الكافية التي كان قد وعد بها قيصر ، يقول انطونيوس أنه أهمل فقط ولم يرفض نهائيا ارسال هذه المعونات . ويتدخل كل من ليبيدوس ومايكناس من أجل عقد الصلح بينها ويقترح أجريا أن يوثق هذا الصلح بزواج انطونيوس من أخت قيصر فيوافق انطونيوس دون تردد . وعندما يترك رجال الائتلاف الثلاثي المسرح - أي بيت ليبيدوس - ذاهبين لرؤية أوكتافيا ولكي يرسموا بعد ذلك خطة حريم الوشيكة الوقوع ضد بومبي لا يبقى على المسرح سوى مايكناس وأجريا واينوبا ريوس . والأخير - كما نعلم - هو رجل انطونيوس المخلص والمقرب الذي يعلم خبايا ما يدور في الاسكندرية وما يختلج في نفس انطونيوس . وعندما ينال عليه كل من مايكناس وأجريا بالأسئلة الفضولية حول كليوباترا والحياة المصرية يستغل اينوبا ريوس شغفهم الزائد فيبالغ في حديثه ويتطرق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا على ضفاف نهر كيدنوس^(١٢) ويؤكد لها أن انطونيوس لن يهجر قط كليوباترا من أجل أوكتافيا . ووظيفة هذا المشهد - التي مهد لها من المشهد السابق - هو تصوير مدى عمق الخلافات بين انطونيوس وقيصر وهي خلافات غير قابلة للتسوية حتى في اللحظات التي يبذل فيها كل منها أقصى ما يستطيع من جهد لتفادي أي انشقاق في مواجهة العدو المشترك بومبي . ونخرج من هذا المشهد بعدة مؤشرات على أن اتفاقها الحالي لا يعني سوى ترقيع في ثوب مهمل أو ترميم في مبنى آيل

(١١) عن مدى استيعاب شكسبير للظاهرة الرومانية بصفة عامة انظر :

Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire* (Cornell University Press, Ithaca and London 1976), *Passim*.

(١٢) يسمى د. لويس عوض في ترجمته لمسرحية شكسبير « انطونيوس وكليوباترا » هذا النهر خطأ كما يلي « نهر صيدا » .

للسقوط لن يلبث طويلا حتى يتهاوى تماما في مواجهة أي رياح تأتي بها الأحداث . ويعلن اينوباربوس ما ينسجم مع تلك المؤشرات ونعني أن جمال أوكتافيا وحكمتها وتواضعها لن تستطيع الصمود أمام سلاح الاغراء الذي أشهرته كليوباترا وبه أسرت قلب ولب انطونيوس منذ اللقاء الأول وإلى الأبد ويوحى هذا كله بفشل خطة الصلح بين الغريمين والتي تقوم على فكرة الربط بينها بصلة الرحم والمصاهرة .

ويبدأ المشهد الثالث بأن يقدم قيصر إلى أخته أوكتافيا « عريسها » الجديد انطونيوس . ومع أن الأخير يعترف أمام قيصر بانغمسه في الملذات وفي أحضان كليوباترا إلا أنه يعد عروسه وأخاها بالاصلاح والعدول . ثم تأتي نبوءات العراف المصري الذي يرافق انطونيوس في رحلته إلى روما فتحدّره بأن حظ غريمه قيصر سوف يتغلب على حظه وينصحه بالابتعاد عن قيصر إن كان يريد لروحه الحارسة (Gemius) أن تستعيد نبلها ويريقها فهي تأتي من الانزواء إلى الظل ومن الانزعاج عندما تتكون بالقرب من الروح الحارسة لقيصر . ويقول العراف كذلك إن هذا هو سبب الفشل الذي يلازم انطونيوس دوما في جميع السباقات الرياضية والترفيهية التي يمارسها مع قيصر . وبعد أن يخرج العراف يناجي انطونيوس نفسه ويراجع أحداث حياته التي تؤكد له صدق أقوال العراف كما أنه يعترف بأن هدفه الرئيسي من الزواج بأوكتافيا هو تحقيق السلام ويصرح بأنه ينوي العودة إلى كليوباترا ويصدر أوامره إلى قائده فينتديوس لكي يبدأ بالهجوم على البارثين . ولقد وظف شكسبير هذا المشهد اذن لتصوير تمزق نفسية انطونيوس وتأرجحه بين الحفاظ على مركزه وسمعته في روما من جهة وتعلقه بحب مصر وحياته السكندرية مع عشيقته الساحرة من جهة أخرى . فإذا كان قد وعد منذ لحظات بالاصلاح والعدول فقد كان صادقا حين وعد ، ولكنه الآن يتراجع ويقرر العودة إلى كليوباترا لأنه لا يملك القدرة على الابتعاد عنها نهائيا ، كما أنه بدأ يشك في أن الاقتراب من قيصر ليس في صالحه . نعم لقد حرص شكسبير على أن يوفر التبرير الدرامي الكافي لقرار انطونيوس المفاجيء والمناقض لما سبق أن وعد به ولكي لا يفقد بطله شيئا من إعجاب الجمهور جعله لا يطبق البقاء بالقرب من قيصر بعد أن سمع نبوءات العراف المصري التي جعلت من قيصر شخصية طاغية مهيمنة تطمس وتغمر شخصية وطمرحات انطونيوس . ولا يعني قرار انطونيوس هجران أوكتافيا تماما ولكنه يعد بصورة أو بأخرى الخطوة الأولى في هذا السبيل ونحو القطيعة النهائية بين انطونيوس وقيصر . وهكذا كان اتفاقهم مقضيا عليه بالموت ساعة ولادته وهو ما ينطبق أيضا على عقد الزواج بين انطونيوس وأوكتافيا .

وتجري أحداث المشهد الرابع في سرعة خاطفة فلا تستغرق أكثر من عشرة أبيات . وتبدور في إحدى طرقات روما وتدور حول الاستعدادات العسكرية في معسكر قيصر الذي قرر شن الحرب على بومبي . وبهذا المشهد يصور الشاعر العظيم شكسبير المهمة والكفاءة التي تميز قيصر ورجاله مما يمهد دراميا على المدى البعيد للنتيجة النهائية في المعركة الحتمية بين قيصر وانطونيوس .

ويتراءى شكسبير كل ذلك ويرحل بنا فجأة في المشهد الخامس إلى الاسكندرية ، فنرى هناك كليوباترا وهي تلوك ذكريات أيامها الخوالي مع انطونيوس الغائب . ثم يصل رسول من روما ليخبرها بزواج هذا العشيق المأسوف على غيابه من أوكتافيا شقيقة قيصر . وهنا تفقد الملكة المصرية اتزانها ووقارها فلا يمكنها التحكم في أعصابها وتهجم على هذا الرسول بخنجرها ولكنه يتمكن من الإفلات بصعوبة بالغة من بين يديها مما يعيدها إلى وعيها فتأمر بارجاع هذا الرسول الذي كان قد هرب إلى خارج القاعة وتحاول أن تتحقق منه من صحة هذه الأنباء التي جاء بها . ثم ترسله مرة أخرى إلى روما لكي يعود إليها بوصف تفصيلي دقيق لهذه الأوكتافيا التي سطت على عشيقها . فهذا مشهد اعتراضى اذن قصد به شكسبير أن يعمق معرفتنا بكليوباترا فغيرتها الجنونية وعنفها الشرس مع الرسول إن هي إلا الدلائل البينة على صدق مشاعرها تجاه انطونيوس ولا ينسى الشاعر الانجليزي أن يجعلنا نغفر لكليوباترا قسوتها تجاه الرسول البريء ، فيكفي أنها ندمت على ما فعلت وعلى أنها نزلت إلى مستوى الخدم والعبيد وهي الملكة النبيلة^(١٣) . ولا شك أن كليوباترا هذا المشهد تبدو شخصية مليئة بالحيوية والدفء اللذان قد يتصاعدا إلى العنف والشراسة وكلها صفات يعشقها انطونيوس وتتضاءل أمامها كل فضائل أوكتافيا .

وفي لقاء بريستوم أي المشهد السادس يجبر بومبي رجال الائتلاف الثلاثي أنه لم يقاومهم ويتمرد عليهم إلا بسبب تأييدهم واتباعهم للطاغية الدكتاتور السابق يوليوس قيصر . ولكنه مع ذلك يقبل عرضهم الذي يقضي بمنحه صقلية ومردينيا شريطة أن يظهر البحر المتوسط من القراصنة . وتجري الاستعدادات لعقد اتفاقية فيما بينهم بهذه الشروط ثم يشرعون في الترفيه عن أنفسهم بأن يستضيف كل منهم الآخرين على مائدته . ثم يخرجون تاركين ميناس ضابط بومبي واينوباربوس فيعلق كل منهما على ما دار بهذا الاجتماع فيظهر ميناس عدم ارتياحه لمثل هذا

(١٣) يرى كانتور أن سلوك كليوباترا هنا يقترب من سلوك زوجة تقليدية غير أي « ست بيت » . وهذا المشهد أقرب إلى الكوميديا بما له من طعنة جنسية .

Cantor, op. cit., p. 161

الصلح الهش ويؤكد اينوباريوس اننا ولميناس أن زواج انطونيوس بأوكتافيا لن يفلح في توليد العلاقة بين هذين القطبين - أي انطونيوس وقيصر - لأن انطونيوس سيعود حتما الى كليوباترا مما سيجعل هذا الزواج نفسه سببا في انفجار الموقف من جديد وتوسيع شقة الخلاف على نحو لم يسبق له مثيل ولا يسمح بالتراجع . وهكذا يكشف هذا المشهد مدى الزيف الذي استشرى في عالم السياسة الرومانية كما أنه يعمق فهمنا للشخصيات فتصرفات بومبي وأقواله تنم عن شخصية سطحية لا تلتزم بخط ثابت أو منهاج محدد كما أنه جعجعا لا يرقى فعله الى مستوى كلامه مما يدفع قيصر للتعامل معه بالتهديد والوعيد تارة وبالرشوة والوعود تارة أخرى . ومن ثم يبدو لنا قيصر في نفس الوقت عاجلا لماحا يتصرف بروح المسئولية وقدر كبير من الكياسة ولا سيما عندما يسمح لبومبي بالاستفاضة في الحديث عن غلاماته قائلا « خذ وقتك » (ف ٢ م ٦ ب ٢٣) . ودون أن يقاطعه بصورة مكروهة استطاع أن يستدرجه تدريجيا الى النهاية التي يريد بها هو . لقد تأكدت هيمنة قيصر السياسية وتدعمت شخصيته المسيطرة على بقية الشخصيات في هذا المشهد فحتى انطونيوس بشهرته العسكرية الضخمة يتضائل الى جانب عبقرية قيصر في ادارة الأمور . فباتي هذا المشهد اذن تصديقا لنبوءات العراف في المشهد الثالث أن انطونيوس في المشهد الحالي ينزوي الى الظل أمام شمس قيصر الساطعة ويبدو الاحق الأخرق في مقابل الذكاء وحسن التصرف الظاهرين في تصرفات وكلمات قيصر . يكفي فقط أن نتصور ملامح الارتباك والحجل التي علت وجه انطونيوس عندما ذكرت حادثة سطوه بالقوة ودون وجه حق على منزل والد سكستوس بومبي . زد على ذلك معاناة الأخير لانطونيوس على أنه لم يقابل بالعرفان كرم الضيافة التي لاقتها أم انطونيوس من قبل سكستوس بومبي . لقد كادت هاتان الحادستان أن تحطما مفاوضات الصلح الدائرة كما أنها بلا شك قد اقتلعتا جزءا من تعاطفنا مع انطونيوس ورجحتا كفة قيصر . ومن الواضح أن لبيدوس قد فقد كل أهمية أو ثقل في عالم السياسة الرومانية فهذا ما تخرج به من المشهد الحالي . أما ميناس واينوباريوس فيقومان في هذا المشهد بدور أقرب ما يكون الى دور الجوقة في التراجيديا الاغريقية أنها يعلقان على الأحداث الجارية لصالح جمهور المتفرجين الذي يطلع من خلالها على بواطن وخفايا اجتماع القواد ويدرك أن بومبي قد وقع في الفخ وأن زواج انطونيوس بأوكتافيا ليس الا مجرد مناورة سياسية ستنتهي لا محالة بالفشل . ويبدو اينوباريوس في هذا المشهد واثقا كل الثقة من صدق تنبؤاته فهو هنا يمثل دور « المشاهد المثالي » الذي يقرأ ما بين السطور ويلم بخبايا الأمور ويعرف أكثر من سيده انطونيوس مغبة التورط في اتفاقات هشة مخادعة . وبعبارة أخرى يستغل شكسبير هذه الشخصية ليظهر قصور الفهم أو خطأ التقدير التراجيدي الذي وقع فيه انطونيوس ومن ثم فإن اينوباريوس في هذا المشهد يمهّد دراميا لمصير انطونيوس المحتوم ونهاية المسرحية ككل .

ويقيم بومبي في المشهد السابع وليمة حافلة لرجال الائتلاف الثلاثي على ظهر سفينته وهناك نرى انطونيوس يتفكه على ترنح لبيدوس المخمور وميناس يجذب سيده بومبي جانبا لينفرد به ويعرض عليه خدمة نادرة . وهي أن يستغل فرصة اجتماع الأقطاب ليقطع منهم الرقاب ويصبح بومبي سيد العالم كله في لحظات وبلا منازع . فيجيبه بومبي أنه كان سيسعد بذلك ويسر سرورا عظيما لو أنه قد فعل ما يعرض مسبقا ودون علمه أما الآن فإن الشرف وتمسكه بأهدابه يحول بينه وبين القبول باتيان هذه الفعلة الدنيئة . وبعد ذلك وفي خطوة يقرر ميناس صاحب هذا العرض اعتزال خدمة سيده بومبي . واذا عدنا الى لبيدوس المخمور وجدناه في غيبوبة السكر مما يدفع قيصر الى الانصراف أما انطونيوس فيقرر البقاء لمواصلة الشراب مع بومبي على الشاطئ . وبرغم المسحة الكوميديّة التي تغلب على هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الخمر وتعلو أصوات السكران في ضجيج وهز الا أنه يؤدي دورا دراميا هاما في تطوير الأحداث التراجيديّة^(١٤) . أنه يأتي بمثابة تعليق ساخر على عبارة ميناس في المشهد السابق أي قوله « ان وجوه كل الرجال صادقة » (ف ٢ م ٦ ب ٩٧) فمن هذا المشهد الذي بين أيدينا يتضح أن الحقيقة مافية تماما لهذا الاعتقاد اذ لا يثق أحد من الحاضرين في الآخر وكلهم رجال . وتبلغ السخرية الشكسبيرية مداها عندما يكون ميناس - صاحب هذا القول - هو الذي يعرض على بومبي خطة اغتيال جميع الزعماء ليجعل سيده امبراطور الدنيا كلها أو كما يقول « جوليتو الارض » (ف ٢ م ٧ ب ٦٣) . اذا أخذناها بما قاله الاغريق « الحقيقة في الخمر » فإن هذا المشهد الماخن يظهر لنا جميع رجالات السياسة الرومانية على طبيعتهم الحقيقية . فلا يقل تأرجع عقولهم وترنح رؤوسهم بكأس الخمر عن تذبذب السفينة التي أقاموا عليها وليمتهم والتي ترمز - كما نرى - الى تحبط سفينة السياسة الرومانية وسط الأمواج المتلاطمة . يصنف الخادم الأول أقطاب روما على ظهر هذه السفينة في مطلع المشهد قائلا « . . . قد ثمل بعضهم واضطرب خطوهم فلو أن نفخة من النسيم هبت لالقت بهم أرضا » (ف ٢ م ٧ ب ١ - ٢) . لكن قيصر في هذا المشهد هو أقل الرجال

(١٤) يرى كانتور ان المسرحية حافلة بالإشارات التي تجمع بين الأكل والجنس فكليوباترا هي « قطعة . . . » (morael ف ١ م ٥ ب ٣١ و ف ٣ م ١٣ ب ١١٦) وهي « طبق » (dish ف ٢ م ٦ ب ١٢٦ ، ف ٥ م ٢ ب ٢٧٤) . ومأدبة بومبي التي تقام على الأرض الايطالية ويشارك فيها القواد الرومانيون وحلهم اي رجال الائتلاف الثلاثي وسكستوس بومبي هذه المأدبة مفعمة بأساليب الترف واللهاو حتى ان بعض القواد يعتبرونها « مأدبة مصرية » لا رومانية . ولكننا في الحقيقة يمكن أن نقول ان هذه المأدبة تساهم في رسم صورة « روما الامبراطورية » التي اقترنت كثيرا من طرف الشرق . ومن ثم فإن انحصارنا على فكرة المقابلة بين مصر وروما كتفسير لمشرحة شكسبير سيؤدي حتما الى سوء الفهم لان هناك مقابلة أخرى بين روما الجمهورية (والمتمثلة في « كوربولانوس ») وروما الامبراطورية (في « انطونيوس و كليوباترا ») .

Cantor, op. cit., pp. 23 — 25.

جميعا سكرا وعريضة تماما كما أن ليبيدوس هو أكثرهم انغماسا في الشراب . وهذا ما يوحي بما سيحدث فعلا فليبيدوس سيكون أول المختفين من عالم السياسة الرومانية أما قيصر فسينعقد له النصر في النهاية .

ويستقل بنا المشهد الأول من الفصل الثالث الى سهول سوريا حيث انتقم فينتديوس قائد قوات انطونيوس للهزيمة النكراء التي كان قد لقيها القائد الروماني ماركوس كراسوس في كرهاي (Charrhae) عام ٥٣ ق.م ولقد رفض فينتديوس اقتراح معاونه يوليوس بمواصلة الزحف خلف فلول البارثين المهزومين بحجة الخوف من أن يثير نجاحه غير العادي غير انطونيوس وحفده . ولم يرهق نفسه أكثر من اللازم اذا كانت انتصاراته ستنسب بطبيعة الحال الى انطونيوس قائده الأعلى ؟ فهذا المشهد اذن يظهر ما بطن في عالم السياسة الرومانية من زيف وتفسخ في العلاقة بين الجنود والقواد . وجدير بالذكر أن امتداد الأحداث الى خارج نطاق الاسكندرية وروما انما يعكس سمة من سمات الحياة الامبراطورية حيث أصبح أي حدث في أي مكان من ممتلكات الامبراطورية الرومانية - أو في روما بالذات - يؤثر في مجرى الأحداث بالامبراطورية كلها .

على أية حال فاننا نعود في المشهد الثاني مرة أخرى الى روما والى منزل قيصر بصفة خاصة اذ يدور حديث بين اينومايوس واجريانا نعلم منه أن انطونيوس عندما غادر روما مصطحبا زوجته الجديدة أوكتافيا قد خلق جوا من الكآبة . لأن بكاء أوكتافيا ساعة الرحيل أثار أشجان قيصر فاحتلت ملامح وجهه سحابة الحزن ونعلم من حديثهما أيضا أن ليبيدوس يلزم فراش المرض مما يذكرنا باللحظات الأخيرة التي شاهدها فيها ولم نره بعدها وكان عندئذ مغمورا فاقد الوعي . وحتى الآن لا يعفيه المتحدثان من الانتقاد الساخر والتندر بنفاقه ومداهنته . ويحث قيصر صهره انطونيوس أن يحافظ على العهد الذي وثقاه برباط الزواج وأن يبذل قصارى جهده من أجل رعاية أوكتافيا . ويعلم انطونيوس تقديره لقيصر ويطلب منه أن يبذل مثل هذه المخاوف التي لا أساس لها . ومن الملاحظ أن الحديث عن المخاوف بالاضافة الى جو الكآبة السائد في المشهد ككل يندرج بعواقب وخيمة رغم محاولة انطونيوس أن يشيع نغمة التفاؤل . فمن الجلي الذي لا يحتاج الى إيضاح أن قيصر لا يثق في انطونيوس ولا يطمئن الى وعوده المبدولة ويكاد يندره أن هو أساء معاملته أوكتافيا . ومن ثم يتوقع المشاهد أن الكارثة ستقع لا محالة لأن انطونيوس لن يحسن معاملته أوكتافيا فهو عائد عاجلا أم آجلا الى كليوباترا لأن قلبه في حوزتها . ويعلم المشاهد أيضا أن انطونيوس لا يحب أوكتافيا ولم يتزوجها الا لدوافع سياسية محضة . فهذا الزواج اذن كما يتوقع المشاهد لن يمنع وقوع الكارثة وانما يؤجلها فقط وعندئذ سيزداد الطين بلة . واذا كان انطونيوس قد أهلك من قبل انه حتما سيعود الى مصر وهو ما تردد صداه في تنبؤات رجله المخلص اينومايوس بفشل زوجته الجديدة فانه يبدو منطقيا تماما أن تثير التساؤل التالي : هل كان انطونيوس يخادع نفسه وقيصر ؟ بالطبع لا . . هذه هي الاجابة المنطقية أيضا والا تحطمت شخصية انطونيوس البطل المأساوي وليس شكسبير هو الذي يقع في مثل هذا الخطأ . كل ما هناك أنه يهدف الى تصوير انطونيوس متأرجحا مذبذبا ويعتمد أن يظهره متورطا في المعاناة والمأساة بسبب ذلك . ويعبارة أخرى فان انطونيوس شكسبير عندما أقدم على الزواج من أوكتافيا ظن أنه قادر على هجران كليوباترا وبعد أن تم الزواج تبين له عكس ذلك أي أنه من المستحيل الا يعود اليها فالتخلى قراره بالعودة . هذا هو انطونيوس شكسبير طفل تتقاذفه الأهواء وسنعود الى دراسة شخصيته بالتفصيل في الوقت المناسب .

وقبل أن نصل مع انطونيوس وأوكتافيا الى أثينا ينتقل بنا شكسبير مباشرة الى الشاطئ الجنوبي للبحر المتوسط الى الاسكندرية . حيث عاد في المشهد الثالث رسول كليوباترا بالأنباء من روما . فنجد أن هذا الرسول - الذي عاقبه كليوباترا سابقا عندما حمل أنباء سيئة - قد وعى الدرس جيدا لأنه هذه المرة يعود للملكة بأنباء ملفقة طبعطي وصفا كاذبا لأوكتافيا ليصورها دميعة المنظر قبيحة الصوت والهيئة . وهو بذلك يعطي كليوباترا ما تشتهي من أنباء مختلفة وتتدخل شارميان بالمعون اللازم لهذا الرسول عن طريق اطراء الملكة وبعث النشوة في قلبها المتهالك . ومن الواضح أن الشاعر قصد بهذا المشهد ألا تغيب كليوباترا عن أنظار وأذهان المشاهدين الذين ربما افتقدوها في المشاهد السابقة لانشغالهم عنها بالأمور الرومانية . وهكذا يمهّد شكسبير تمهيدا كافيا لعودة انطونيوس النهائية الى الاسكندرية . ومع أن غيرة كليوباترا الشديدة على انطونيوس قد تشبّثت شيئا من الانتقاد والمؤاخلة ضدها الا أنها في نفس الوقت وعلى المدى البعيد تزيد من تعاطفنا معها بعد أن نتأكد من خضوعها التام للحب وصدق أحاسيسها تجاه المحبوب انطونيوس الذي لم تعد تطيق فراقه .

وها نحن في المشهد الرابع قد وصلنا الى أثينا حيث يقيم انطونيوس مع زوجته أوكتافيا فهو يشكو من أن قيصر قد أهانه بشق الطرق اذ دخل الحرب ضد بومبي من جهة ونشر وصية انطونيوس من جهة أخرى فأساء الى سمعته . والمعروف تاريخيا وفي رواية بلوتارخوس أن قيصر نشر وصية انطونيوس بعد أن استولى عليها عنوة من عذارى فيستا . ولكن انطونيوس يقول في نص شكسبير أن قيصر - كما جاء في ترجمة د . لويس عوض - كتب وصيته وقرأها على الملأ وهي بالانجليزية كما يلي :

made his will and read it

ويرد في طبعة آردن Arden ان النص هنا مرتبك ، ولكننا نرى ان هذه الفقرة لم تلق تفهما كاملا من القارئ على تحقيق النص والمترجم . فهي تعنى ان قيصر بعد أن استولى على وصية انطونيوس بالقوة حرف وزيف فيها كما شاء وبلغ التحريف والتزييف الى حد أن النص الذي نشره قيصر لوصية انطونيوس يمكن ان يكون أى شيء سوى النص الاصلى أى انه « نص قيصرى » من صنع قيصر نفسه . هذا ما يريد ان يقوله انطونيوس وشكسبير في السياق باستخدام لفظة (his) . والان نعود الى الزوجين انطونيوس واكتافيا في اثنا اذبدأت الاتهامات المتبادلة بين انطونيوس وقيصر تسمم حياتهما الزوجية فتمزقت نفس اوكتافيا في صراع داخلى بين حبها لآخيها واخلاصها لزوجها وقررت السفر الى روما للتوسط بينها بالرغم من انها قد سمعت قرار زوجها باعلان الحرب . والمشهد يؤكد بما لا يدع مجالا للشك عدم جدوى مساعى اوكتافيا فمهما اخلصت في الحب لزوجها لن تغلح في رأب الصدع بينه وبين أخيها .

وما زلنا على اية حال في اثنا ابان المشهد الخامس حيث نعلم من الحديث الدائر في منزل انطونيوس بين ايروس واينوباربوس أن قيصر وليديوس قد دخلا الحرب فعلا ضد بومبي الذي وقع قتلا في النهاية وان قيصر قد القى القبض على شريكه الضعيف في الائتلاف الثلاثى ليديوس والقاه في غياهب السجون . ويقول اينوباربوس - الذى يلعب في كثير من الأحيان دور المعرفة كما سنرى - ان هذه الاحداث تمهد للمواجهة النهائية بين قيصر وانطونيوس حول سيادة العالم . وبالفعل يستعد اسطول انطونيوس للابحار في حملته ضد قيصر . ويرى بعض النقاد في هذا المشهد زيادة لا تضيف جديدا الى المعطيات السابقة . وبعبارة اخرى يقولون ان هذا المشهد لا يساهم في تطوير الحدث الدرامي . ولكننا نعتقد ان اهمية هذا المشهد الدرامية لا تتضح الا اذا وضعنا في الاعتبار ان انطونيوس على وشك ان يهجر اوكتافيا ، وهو ما قد يثير لدى المشاهدين شعورا بعدم الارتياح ونفورا من سلوك انطونيوس . وهذا ما لا يريده المؤلف . ومن ثم فانه بهذا المشهد الذى بين ايدينا يبرر سلوكه ، مقدما بهذه الاحداث المؤسفة والمؤثرة سلبا على العلاقة بين انطونيوس وقيصر . لهذا المشهد اذن يسجل على قيصر اخطاء كثيرة يمكن فيما بعد ان نتحمل مسئولية تحطيم اواصر الصداقة والقرى بينه وبين انطونيوس . وترتقيا على ذلك فان هجران انطونيوس لاوكتافيا المرتقب لن يكون بلا مقدمات كما انه لن يبدو السبب الحقيقى او الرئيسى لاندلاع الحرب بين انطونيوس وقيصر ولكنه فقط الذريعة التى يتلفها قيصر منفذا خططا سياسية وعسكرية سبق له ان وضعها في سبيل تحقيق اهدافه في السيطرة على حكم العالم .

وتدور احداث المشهد السادس في روما حيث يخبر قيصر اتباعه بأن انطونيوس قد عاد الى مصر وانه قد اهدى بعض الولايات الرومانية الى كليوباترا واتباعها . ويعلن قيصر استعدادده للتنازل عن نصف اسلابه كما يطلب انطونيوس اذا قام الاخير بخطوة مماثلة . وعندما تصل اوكتافيا الى روما - دون ان يصحبها موكب او يسبقها رسول - قادمة من اثينا بهدف التوسط بين زوجها واخيها تفاجأ بآ عودة زوجها الى عشيقته كليوباترا . وينصحها قيصر بالصبر قائلا بأن القدر والضرورة هما اللذان امليا هذا المصير . ولقد بذل شكسبير قصارى جهده لكى يصور عودة انطونيوس الى كليوباترا كنتيجة ترتبت على نقض قيصر لجميع الاتفاقات المعقودة بين اعضاء الائتلاف الثلاثى ، واغفاله المعتمد لآخذ رأى انطونيوس بشأن الامور الخاصة بهذا الائتلاف والسياسة العامة الرومانية . ومن الملاحظ في هذا المشهد - بل وفي المسرحية ككل - أننا نطلع على أنباء وآراء كل طرف اثناء معاشتنا ومشاهدتنا للطرف الاخر ، فنحن نعرف اخبار كليوباترا وانطونيوس بالاسكندرية بينما نكون في روما ونلم بالكثير من احوال روما وتحركات قيصر ونحن نستمتع للمقيمين بأثينا او الاسكندرية أى كليوباترا وانطونيوس واعوانها .

وقد اقتربت الآن الساعات الحاسمة والا فلماذا ينتقل بنا شكسبير في المشهد السابع الى معسكر انطونيوس في اكتيوم الذى يواجه معسكر قيصر . وهناك تبرز حقيقتان هامتان الاولى تتمثل في اعتراض اينوباربوس على تواجد كليوباترا في ميدان الحرب على أساس ان حضورها سيشتغل انطونيوس عن المعركة لانه سيضيع الجزء الكبير من وقته ، والشئ الكثير من اهتمامه وتركيزه . اما الحقيقة الثانية فهي ان انطونيوس يأخذ برأى كليوباترا فيجعل المعركة الفاصلة بينه وبين غريمه معركة بحرية لا برية على عكس ما أشار به قائده العسكرى كانيديوس ورجله المخلص اينوباربوس ومحارب آخر من جنوده القدامى . وهكذا يخلق شكسبير في معسكر انطونيوس جوا من التشاؤم الناجم عن الخلافات التى دبت بين اقطاب هذا المعسكر لكليوباترا تتشاجر مع اينوباربوس وتؤنب انطونيوس على اهماله وتكاسله في مقابل لحظة وهمة قيصر . ويبدو هناك انقسام خطير في الرأى حول مسألة جوهرية في الظروف الراهنة وهى استراتيجية الحرب نفسها فرجال انطونيوس متلمزون ويطنون انه قد خضع لرأى امرأة في أمر هو بالدرجة الاولى عسكرى بحث لا رأى فيه الا للرجال والقواد . وتتضح صورة هذه الانشغالات على نحو افضل لوالقينا نظرة على الجانب الآخر حيث استطاع قيصر أن يمدح جواسيس انطونيوس وان يعبر البحر الابيض ويستولى على تورفى . ولا يخفى على احد ان مقارنة سير الامور في كلا المعسكرين تعد مؤشرا دراميا يبشر بهزيمة انطونيوس وانتصار قيصر في المعركة الفاصلة التى ستقع توا . نعم فلم يعد امام نشوب المعركة سوى المشهد الثامن بأبياته الست والمشهد التاسع بأبياته الاربعة . وهما مشهدان يتقلان بنا من معسكر انطونيوس الى

معسكر قيصر لكى نسمع القائدين وهما يصدران اوامر الحرب . وتشى سرعة توالى احداث هذين المشهدين بالاثارة والعجلة وهما دوما من لوازم الحرب .

وفى بداية المشهد العاشر يدخل اينوباربوس مرتاحا وملتاعا ليصف هروب او انسحاب اسطول كليوباترا . ثم يأتى سكاروس وقد جن جنونه بسبب خيانة كليوباترا فيخبرنا بان انطونيوس قد فر وراءها . ثم يعلن كانيديوس ان ستة ملوك قد فروا وراء انطونيوس واستسلموا وانه هو ايضا ينوى الاستسلام بقواته . ومع ان اينوباربوس يعتقد بان كل شىء قد انتهى فهو يصير على البقاء الى جانب انطونيوس . ومن الطبيعى ان لا يتوقع احد مشاهدة المعركة البحرية نفسها او جزء منها على المسرح فذلك امر مستحيل فنيا ، ولكن الشاعر استطاع ان ينقل لنا صورة دقيقة ومجسدة لهذه المعركة ونتائجها وذلك عن طريق افراد يدخلون الواحد تلو الآخر فى حالة ذعر ويأس مما يعكس حالة الهلع والفرع بل التفسخ والانهيار فى صفوف جيش واسطول انطونيوس .

ونصل فى المشهد الحادى عشر الى الاسكندرية ويصبحتنا الاسد الجريح فارس الحب المهزوم فنجد فى حالة يأس تام حيث يحتقر نفسه احتقارا شديدا . ويأمر تابعيه بأن يقتسموا أمواله وان يسلموا انفسهم الى غريمه قيصر ويعدهم بان يرسل الرسائل الى اصدقائه ومناصريه فى روما لكى يتولونهم بالرعاية . ويشير من طرف خفى الى انه قد قرر الانتحار ثم تأتى كليوباترا خائفة مذعورة وتقف امامه فى وجل تطلب العفو والرحمة . ويتعذب انطونيوس أشد العذاب تحت وطأة الفكرة بأنه هزم على يد قيصر الذى يصغره قوة وقدرة وسنا . ويتذكر انجاده السابقة بحسرة بالغة لانها قد ضاعت الى الابد بعد هذه الهزيمة المنكرة . وهكذا تذكرنا صورة انطونيوس فى هذا المشهد بمشهد مماثل فى مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس اذ كانت ديانيرا قد حطمت زوجها هرقل بطريق الخطأ ودون قصد فعاد الى منزله محمولا على الاكتاف بين الموت والحياة يبكى وهو يطل الابطال لفقدان القوة الخارقة والاعجاد السابقة على أية حال ويؤنب انطونيوس كليوباترا ثم يعفو عنها فى النهاية ويدعو الى اقامة الوليمة قائلا انه يحتقر « الحظ » . وتعد هزيمة انطونيوس نقطة التحول المحرره فى المسرحية ولكن الملاحظ هو ان عيوب انطونيوس واخطائه تبدو واضحة بارزة فى الاجزاء الاولى للمسرحية وقبل وقوع التحول فى « حظه » بعبارة اخرى نجد انطونيوس نجما لامعا وسط نقائص واخطاء لا تقل لمعانا . اما الان وقد هزم هزيمة نكراء وهوى الى الحضيض مع حظه فان صفاته النبيلة ازدادت برقا وسطعت فضائله وعلت به شائخة وسط هذا الحطام . فهو يشغل نفسه وهو فى أسوأ حالاته برفاهية اتباعه المخلصين ويعفو عن كليوباترا وهى سبب نكبته . ومن المقطوع به انه بذلك العفو يسىء الى نفسه لانه يعمق هوة انهياره وتدهور حاله ولكنه فى نفس الوقت يفوز بمزيد من حب المشاهدين وتعاطفهم معه .

وفى المشهد الثانى عشر تدور الاحداث بالقرب من الاسكندرية حيث يرفض قيصر مطالب انطونيوس بالسماح له ان يعيش فى مصر أو أثينا كمواطن عادى . وهى المطالب التى حملها رسول انطونيوس ناظر احدى المدارس المصرية الذى لم يجد القائد المهزوم حوله من يرسله غيره ثم نجد قيصرا يستجيب لمطالب كليوباترا فى ان يحكم ابناؤها مصر من بعدها ولكنه يشترط لتحقيق ذلك ان تقوم بطرد او قتل انطونيوس وهذا اسفين خبيث يحاول قيصر بدقة أن يوقع بين العاشقين ويفتك بحبهما ولكن قيصرا بذلك هيا لنا ان نشاهد اختبارا عمليا لمشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس ويزيد قيصر من مساعيه الخبيثة بارسال نيدباس الى الاسكندرية لتحقيق هدفين أولهما بذل اية وعود باسمه يكون من شأنها ان يكسب كليوباترا ويبعدها عن انطونيوس والثانى التجسس على انطونيوس ونقل صورة واقعية عن كيفية مواجهته لهزيمة اكتيوم . وجدير بالذكر ان دسيسة قيصر بين العاشقين عن طريق تقديم الرشاوى لكليوباترا على حساب انطونيوس تقوم على اساس اعتقاد قيصر بانه يمكن شراء اية امرأة . فاذا اضعفنا الى هذا الاعتقاد اهتمامه الدؤوب بالتكيد بخصمه المهزوم لخرجنا بصورة عن شخصية قيصر أبعد ما تكون عن نيل التعاطف او التأييد من جانبنا ، فأين هو من انطونيوس الفارس الكريم والقائد المعطاء حتى بعد هزمته النكراء ؟

وعندما جاء رد قيصر الى انطونيوس راح الأخير فى المشهد الثالث عشر يرد برسالة يدعو فيها قيصر الى مبارزة فردية تحسم الحرب بينهما . وفى هذا المشهد يناجي اينوباربوس نفسه فيقول انه لمن الحمق ان يظل المرء ولما لمن يتصرف بمثل هذا العيش اى لانطونيوس . ثم يصل نيدباس رسول قيصر الذى يصرح لكليوباترا فى محاولة للدس بينها وبين انطونيوس أن قيصرا على علم بان علاقتها مع انطونيوس مفروضة عليها وليست من وحي ارادتها القلبية . وعندما يسمع اينوباربوس تصديق كليوباترا على مثل هذا الكلام يسرع على الفور لكى يحضر انطونيوس حتى يسمع بأذنيه ويرى بعينه وبالفعل عندما يصل انطونيوس يرى نيدباس وهو يقبل يد كليوباترا الممدودة اليه وفى التقبيل وجد انطونيوس الدليل على الرضى والقبول المتبادلين . ولذا امر انطونيوس بجلد نيدباس قبل ان يعود الى سيدة قيصر ثم ينال على كليوباترا مؤنبا ولكنها تنجح فى معالجة الموقف باظهار مدى حبها له ويتم التصافى بينهما . ويقرر انطونيوس الدخول فى معركة اخرى مع قيصر وذلك بعد ان يمضى ليلة ماجنة وصاخية . أما اينوباربوس فيقرر اعتزال خدمة انطونيوس واللجوء الى الطرف الآخر وجدير بالذكر أن وحشية انطونيوس مع نيدباس فى هذا

المشهد تذكرنا بقسوة كليوباترا مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من اوكتافيا في المشهد الخامس من الفصل الثاني . واكثر من ذلك ان المشهدين متوازيان شكلا ومضمونا . اذ يبدأ بداية هادئة تتصاعد بسرعة الى ذروة انفعالية تنتهي نهاية هادئة مع نوع من التشويق حول نهاية الاحداث . فكما أن غيرة كليوباترا قد استثيرت بسبب حبها لانطونيوس في المشهد الاول فان انفعال انطونيوس في المشهد الحادي ناجم ايضا عن حبه لكليوباترا التي ظن انها خدعته . وبينما ندين العنف في كلتا الحالتين لان الضحية - الرسول القادم من احدهما الى الآخر - شخص برىء ، الا أننا نستطيع بسهولة ان تغض الطرف عن هذا العنف او نتناساه اذا ادركنا ان الباعث الاوحد هو الحب والمعاناة ويهدف التقابل الواضح بين المشهدين موضع الحديث الى تصوير حب كل من العاشقين للآخر بل ومدى تقاربهما في الطباع . ونحن الآن نتطلع . الى معرفة الدوافع التي جعلت كليوباترا تظهر الود نحو ثيدباس . ويشكل هذا الموقف في الواقع سؤالا طرحه شكسبير نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا . فهل هو الجبن والهلج من قيصر أم هو الدهاء السياسي ام هي طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام للمجاملة النسائية ؟ .

وفي المشهد الاول من الفصل الرابع يحيط قيصر اتباعه علما بما حدث لرسوله ثيدباس ثم يضحك قيصر بملء الغية ساخرا من تحدى انطونيوس ويعلن ان لقاء غد سيكون المعركة الفاصلة والختامية . وبجسد تماسك قيصر وبروده امام كل تلك التطورات مدى سيطرته على الموقف وكيف لا وهو المنتصر ؟ . المهم ان ذلك يأتي على النقيض تماما من اضطراب وجنون انطونيوس المهزوم والذي يصفه قيصر (بيت ٤) بأنه « المعجوز المتوحش » او « الوحش الهرم » ، وهو نمت يضيف الى رصيد انطونيوس الكثير من التعاطف على حساب قيصر . ويتأكد رأينا هذا على نحو افضل لو اننا قارنا بين معاملة القطيعين المتحاربين للاعوان والاتباع . ها هو قيصر يصف الوليمه التي يأمر باقامتها لجنوده بأنها « اسراف » (waste) يستحقونه بما بذلوا من مجهود وما قاموا به من اعمال جلبت فيضا من الثروات (بيت ١٥ - ١٦) . ولكننا في المشهد الثاني وعندما نسمع مع انطونيوس نبأ رفض قيصر للدخول في المبارزة الفردية كما عرض انطونيوس فاننا نرى الاخير وهو يودع خدمه قائلا لهم ان هذه الليلة ربما تكون الاخيرة لهم في خدمته . فيشير اينوباربوس الى ان هذا الحديث التوديعي قد أسأل الدموع من مآقي جميع الاتباع والاعوان مما يدفع انطونيوس الى محاولة الايماء بالأمال العريضة في الانتصار . ويذهب انطونيوس لتناول العشاء مع كليوباترا . ولا شك ان شكسبير يهدف بهذا المشهد الى ان يزيد من تعاطف المشاهدين مع بطله انطونيوس الذي يتفانى رجاله واتباعه في خدمته .

وبالقرب من قصر كليوباترا وفي المشهد الثالث يسمع حراس انطونيوس ليلا موسيقى غامضة تنطلق في الهواء منبعثة من باطن الارض . ويفسرون ذلك بان حامي حمى انطونيوس البطل هرقل يهجره نهائيا في هذه اللحظات . وهكذا يشيع المؤلف جوا من القلق والعصبية والتشاؤم عشية دخول معركة الاسكندرية الختامية ذلك ان هذه الموسيقى الخفية هي أصوات الندير بهزيمة انطونيوس . ولعل ارتباط هذه الموسيقى بالارض والهواء في آن واحد يتصل بفكرة الموسيقى السماوية او الكونية السائدة لدى كتاب عصر النهضة . كما أنه متصل بفكرة العناصر ويمهد دراميا لموت انطونيوس المجيد لان جسمه سيدفن في باطن الارض اما روحه فستصعد الى سماء الخلود .

هذا ما يجري خارج قصر كليوباترا اما بالداخل - المشهد الرابع - فنجد انطونيوس متشيا فرحا بقرب المعركة ومزوها ببطولات يحلم بتحقيقها هذه المرة . وتسانده كليوباترا - وكذلك خادمه ابروس - في ارتداء علة الحرب . يودع انطونيوس كليوباترا وداع الجندي الداهب الى ميدان القتال . وبعد ان يغادر القصر يتركنا مع كليوباترا فنسمع منها حديثا مليئا بالخاوف من ان تصيب الحبيب هزيمة اخرى . ويعطى هذا المشهد الذي اخترعه شكسبير اختراعا . لمحة خاطفة وهامة عن صفات انطونيوس البطولية كقائد عسكري . وترجع اهمية هذه اللمحة الى ان نشوة انطونيوس وثقته بالنصر متبعث الحماس في دماء جنوده . كما ان هذا المشهد بجسده لنا بصورة ملموسة صفات انطونيوس كمقاتل مقدم وهي صفات سمعنا عنها الكثير طوال الاجزاء الاولى للمسرحية ولكننا لم نلمسها قط كحقيقة واقعة ولو مرة واحدة حتى الآن . والجدير بالذكر ايضا ان هدوء كليوباترا وهي تعين انطونيوس على ارتداء زى الحرب يعكس الثبات والرسوخ في شخصية هذه الملكة في مقابل تلعثم وارتباك ابروس .

وفي المشهد الخامس يلتقي انطونيوس مع الجندي الذي كان قد حذرنا سابقا من الدخول في معركة بحرية في اكتيوم . فيعترف انطونيوس - كعادته - بالخطأ ويخبره الجندي عندئذ بأن اينوباربوس قد فر الى معسكر قيصر . ويأمر انطونيوس ابروس بأن يرسل كلمة وداع ونحية رقيقة الى اينوباربوس على ان ترد اليه جميع الاموال التي تركها . وهكذا يزداد تعاطفنا مع انطونيوس الذي هجره صفيه وخليله واكبر اعوانه وهو هجران آدمي ملموس أعقب المهجران الالهى او الرمزي الذي قام به هرقل وسط أصداء الموسيقى الخفية في المشهد السابق . وكما ان انطونيوس يكسب ارضا جديدة من العظمة والنبل عندما يعترف للجندي البسيط بأنه اخطأ في اكتيوم فانه ايضا يؤكد نبيله عندما لا يعتب على اينوباربوس او ينقم

عليه هربه والمما يتتقد نفسه وحظه الذى اسد اشرف الرجال . واهم من ذلك كله ان هذا المشهد قد نجح في تدمير وتبديد جو البهجة الذى ساد في المشهد السابق توطئة لم سيحدث في النهاية .

اما في معسكر قيصر بالاسكندرية - المشهد السادس - فان الجنود يتلقون اوامر القائد بأن يعملوا على أسر انطونيوس حيا . ثم يخرج الجميع ويظهر اينوباربوس وحده على خشبة المسرح فيعبر عن ندمه العميق لانه خان سيده انطونيوس وهو الشعور الذى زاد عمقا بعد ان وصلت امواله التى كان قد خلفها وراءه عند الهرب فقرر انطونيوس ارسالها في اثره . وهنا يقرر اينوباربوس الانتحار ويبحث عن حفرة ليقيم نفسه فيها . ويهله الطريقة يزداد اعجابنا وتعاطفنا مع انطونيوس الذى يصفه اينوباربوس بانه « منيع للكرم » (بيت ٣١) أما جنود قيصر فيصفون انطونيوس بانه « جويتر » .

ونجد انفسنا في المشهد السابع بميدان المعركة نفسه حيث يحرز جيش انطونيوس نصرا نسبيا على جيش قيصر الذى يتراجع القهقري . وهذا النصر الذى يأتى على خلاف كل التوقعات بجسد شهرة انطونيوس العسكرية ويجعلنا نلصقها على الطبيعة كحقيقة واقعة كما انه يشد انتباهنا لترب النتيجة النهائية بعد ان استيقظ الامل فينا من جديد بأن ينتصر انطونيوس .

وفي المشهد الثامن يعود انطونيوس مع رفاقه من المعركة منتصرين فرحين بما أنجزوا من مهام متتالية . ومع ان نشوة انطونيوس بهذا النصر كانت في أعلى درجاتها الا انها لم تنسه أن يثنى على شجاعة جنوده وتفانيهم في خدمته حيث كان كل واحد منهم بمثابة « هيكتور » (بيت ٧) يدافع عن مدينته المحاصرة ببسالة نادرة . وتحبهم كلبواترا وتنفع الأبواق وتندق الطبول وترتفع صيحات النصر . وهنا نتذكر اسلوب سوفوكليس الذى تعود أن يقدم الكوارث والمصائب التراجيدية الكبرى في مسرحياته بأغنية لكورس غاية في النشوة والصخب ويعكس بذلك عدم وضوح الرؤية الأدبية وقصور الادراك البشرى عن فهم خبايا الامور وبواطن الناس والاحداث الجارية . كما ان مثل هذه الاغنية للكورس في مسرحيات سوفوكليس تعد وسيلة من ضمن وسائل اخرى كثيرة يستخدمها الشاعر لخلق جو من السخرية التراجيدية التي تميز بها وهي سخرية تنبع من التناقض بين ما يدرك الانسان وحقيقة الامور . وهي وسيلة ايضا يهدف بها الشاعر الاغريقي الى تعميق الاثر الذى سيحدثه سقوط البطل التراجيدى بعد بضع لحظات من النشوة والفرح . وتلك هي كلها الوظائف الدرامية التي يؤديها المشهد الذى بين ايدينا في مسرحية شكسبير .

ثم ننتقل في المشهد التاسع الى معسكر قيصر حيث تصل الى اسماع ثلاثة من حراسه صوت اينوباربوس يناجى نفسه فيقتربون منه دون ان يشعر بوجودهم . فاذا به يؤنب نفسه أعنف التأنيب وأقساه ، ويشدد عليه وخز الضمير وشعور الندم على عدم ولائه لسيدته فيسقط ميتا وينقل الحراس جثمانه الى مقرهم . وجدير بالتنويه ان موت اينوباربوس بهذه الطريقة وفي هذه المرحلة من تطور الاحداث يشكل ذروة التصاعد العاطفى في المسرحية ككل . انه الجندي المحنك والرجل العاقل الرزين الذى يموت محطما بسبب حزنه وندمه ، وهذا ما يؤكد افضلية القيم العاطفية والولاء والصداقة والحب على القيم العقلانية للحكمة والتروي والمصلحة العليا . فباسم القيم الأخيرة هجر اينوباربوس سيده انطونيوس مما أودى بحياته وجعله يتهاوى ويتلاشى من فرط الندم واليأس . ولا شك ان شكسبير قد تعمد التركيز على هذه الفكرة بدليل انه خالف مصدره التاريخى لان بلوتارخوس - كما رأينا - جعل موت اينوباربوس بسبب شدة المرض الجسدى وقبل معركة أكتيوم بوقت قصير .

وفي المشهد العاشر يذهب انطونيوس وسكاروس الى تل عال من اجل مراقبة سير المعركة البحرية وشيكة الوقوع . ويعبر انطونيوس عن ثقته بأنه سيكسب الحرب في النهاية بطريقة او باخرى وفي اي عنصر من عناصر الطبيعة . فهو يأمل ان يحاربوه في « النار » و « الهواء » جنبا الى جنب او بدلا من « الارض » و « الماء » (بيت ٤ - ٥) ومع أن مثل هذا الكلام ينم عن الثقة المتناهية وهي سمة بارزة في شخصية انطونيوس الا انه في نفس الوقت يتضمن سخرية خفية من انطونيوس نفسه الذي هزم بحرا في أكتيوم وسينهزم بحرا ويرا في الاسكندرية . اما النار والهواء - في مقابل البحر والبر - فهي تمثل الاحلام التي يهيم فيها انطونيوس الان بعيدا عن الواقع الملموس .

وفي المشهد الحادي عشر يأمر قيصر جنوده بتحاشي المعركة البرية الا اذا اضطروا الى ذلك اضطرارا ، وهذا امر له مغزاه لان انطونيوس كان قد بنى كل خططه على أساس الدخول في معركة برية فاصلة وذلك بعد ان تلقى درسا لا ينسى في بحر أكتيوم .

وفي المشهد الثاني عشر نعود الى انطونيوس وسكاروس فنجدهما فوق التلال لمراقبة المعركة البحرية . يبتعد انطونيوس قليلا في محاولة للحصول على رؤية افضل لسير المعركة ولكي يعطي الفرصة من ناحية أخرى لسكاروس حتى يتحدث عن الطالع السيء الذي يتظر

انطونيوس . وعندئذ يقترب منه انطونيوس وقد جن جنونه من الغيظ بسبب أستسلام الاسطول المصري لقيصر فيؤكد ان كليوباترا قد خانته ويهدد بالانتقام منها بعنف . فتظهر كليوباترا ولكنها ما ان ترى وجهه الغاضب حتى تفر هاربة وبعد ان يصبح انطونيوس بمفرده مرة أخرى يهدد بقتلها . وهذا المشهد يصور ما ستكون عليه حال انطونيوس بعد هزيمته النهائية فهو لم يكذب يتشبه بنصره السيئ المؤقت حتى انتكس هكذا هذه الهزيمة القاضية .

وفي المشهد الثالث عشر تفر كليوباترا مدعورة امام غضبة انطونيوس فتبني لنفسها قبرا تدخله بنية الا تخرج منه قط . وارسلت ماريديان - خصميتها - لكي يخبر انطونيوس بأنها قد انتحرت وأن آخر ما نطقت به من كلمات في الحياة الدنيا كان اسمه « انطونيوس » وأمرته بأن يعود على الفور لينقل إليها صورة حية لوقع مثل هذا النبا على حبيبها . هذه هي كليوباترا حتى في أدق الظروف وأكثر اللحظات خطورة يأتي سلوكها متسما بالدهاء والمراوغة فتلك طبيعتها الغالية . انها تكذب على انطونيوس كما سبق لها ان فعلت عدة مرات ولكنها في هذه المرة تطمع بهذه الاكذوبه ان تعيده الى حظيرتها وضمه ثانية الى صدرها .

وهيات ان تنال كليوباترا ما املت فيه وتاقت اليه لان انطونيوس الذي كان لا يزال في المشهد الرابع عشر مقتنعا تمام الاقتناع بان كليوباترا قد خانتها وتحالفت مع قيصر ضده قد قرر الانتحار . فلما جاءه ما رديان بالنبا الكاذب عن انتحار كليوباترا لام نفسه لوما شديدا على سوء الظن والفتنة ذريعة للبقاء على قيد الحياة ولم يجد مفر من الانتحار . فأرسل الى كليوباترا في العالم الاخر كلمة اعتذار وقرر الحاق بها في اقرب فرصة ممكنة . وبالفعل أمر خادمه ايروس أن يقتله وقد أدار وجهه للخلف استعدادا لتلقي ضربة السيف لما كان من ايروس الا ان قتل نفسه مما دفع انطونيوس الى ان يسقط هو بنفسه على سيفه ولكنه لم ينجح في قتل نفسه تماما كما ولفض كل من ديكريتاس والحارس اللذان هرعوا الى المكان لدى سماعهما حشرجات انطونيوس أن يتما ما أقدم عليه وقُتل في تحقيقه . واكتفى ديكريتاس بترع سيف انطونيوس من جرحه واسرع به الى قيصر طمعا في مكافأة سخية . عندئذ يأتي ديوميديس ليجد ان انطونيوس لا زال على قيد الحياة فيخبره بأن كليوباترا تظاهرت بالاقدام على الانتحار خوفا من غضبه عليها فيأمر انطونيوس بأن يحملوه اليها . وهكذا يأتي هذا المشهد بجو بتناقض مع جو المشهد السابق . لقد ذهب غضب انطونيوس وحل محله الهدوء والاستسلام مما استدردع ايروس ودفعه الى ان يسبق سيده الى العالم الآخر . وتأتي تضحية ايروس بنفسه مؤثرومعبرة عن شخصية انطونيوس الذي لا يوجد من يستحق مثل هذا التضاني من قبل اعوانه سواء . وتكمل تضحية ايروس بنفس الصورة التي شرع في رسمها انتحار اينوباريوس كما انها تناقض مهارة ديكريتاس الاتانيه وانتهازته التي هيأت له لان ينضم الى صفوف قيصر . اما انطونيوس العملاق فقد ارتفع الى مستوى البطل التراجيدي ليس فقط بتفانيه في حب كليوباترا ولكن ايضا بتفاني كل من حوله في خدمته .

وفي المشهد الخامس عشر تعلن كليوباترا انها لن تبرح^(١٥) قبرها قط وعندما يحملون انطونيوس اليها بين الحياة والموت - وهو ما يذكرنا بعودة هرقل من رأس كينايون الى تراخيس فوق جبل اويقي كما يرد في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس ومسرحية « هرقل فوق جبل اويقي » لسينيكا - يضعونه عند اسفل القبر فتشده كليوباترا اليها في القبر بواسطة الجبال وامساعدة وصيفاتها . وينصحها هوبان تهادن قيصر على الا تثق الا ببروكوليوس من بين رجال قيصر جميعا . ويلفظ انطونيوس انفاسه الاخيره بين أحضان كليوباترا مطمئنا راضي النفس لانه لم يستسلم لعدوه وانما كان هو الذي انتصر على نفسه لكرامته ويطولته . وتستشعر كليوباترا عبث الحياة وعدم جدوى الاستمرار فيها دون الحبيب النبيل وتقرر دفن انطونيوس على وعد بقرب اللقاء .

وبعد موت انطونيوس واختفائه من مسرح الحياة والاحداث الى الأبد كان من الطبيعي ان تحتل كليوباترا اهتمام المؤلف ومشاهديه طوال الفصل الخامس بصفة تامة فهي الآن تمثل المحور الذي تدور عليه كل الاحداث والمركز الذي يحيطه كل الشخصيات بكلماتها وتصرفاتها . ففي المشهد الاول وبعد ان ارسل قيصر وولا بيلا الى انطونيوس يأمره بالاستسلام كان ديكريتاس في نفس الوقت قد وصل بسيف انطونيوس معلنا موته الى قيصر الذي يكي متأثرا بنهاية غريمه . ويؤكد قيصر لرسول كليوباترا حسن نواياه وما ان يعود هذا الرسول الى الملكة حتى يكون بروكليوس قد وصل في اثره قادما من قبل قيصر لكي يزيل مخاوف كليوباترا حتى لا تتحرق فتحرمه المجد في ان يقودها في موكب نصره بروما . ويرسل قيصر رسولا آخر هو جالوس . وفي هذا المشهد يثني قيصر على انطونيوس ثناء مستطابا وهو ما يضيف الى رصيد انطونيوس من التكريم الذي لا قاه بعد موته من قبل اتباعه . الا انه من الملاحظ ان نعمة هذا المشهد هادئة وعملية في مقابل الغنائية الصاخبة في المشهد السابق فلعل شكسبير قد أراد أن يريح الأعصاب بعض الوقت تمهيدا للذروة النهائية .

(١٥) الجدير بالملاحظة ان كتابنا العرب قد اساءوا فهم كلمة Monument الواردة في نص شكسبير فترجموها د. لويس عوض بـ « المعبد » انظر ترجمته ص ١٣٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٠ ، ١٥١ الخ . أما الدكتور عبدالحليم حسان في كتابه « انطوني وكليوباترا » ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، (مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٢) فيحدث دائما عن « قلعة » كليوباترا (ص ١٧٧ ، ص ١٨٣ الخ) والحقيقة ان المقصود هنا هو القبر الذي بنته كليوباترا لنفسها .

وبعد المشهد الثاني اطول مشاهد المسرحية قاطبة اذ يبلغ عدد أبياته الاثنين والستين بعد الثلاثمائة . وفيه نرى كليوباترا داخل قبرها نسمعها تعبر عن احتقارها لقيصر « الحظ » ويصل بروكوليوس ويقف خارج القبر بينما تتحدث كليوباترا اليه . ويقتحم جالوس ورجاله هذا الهيكل ويحولون بين كليوباترا وأن تطعن نفسها ثم يأتي دولا بيلا فيزيد من غاؤها ويؤكد لها ان قيصر قد عقد العزم على ان يعرضها في موكب نصره . وفي تلك اللحظة يدخل قيصر نفسه ويهددها بقتل أبنائها ان هن أقدمت على الانتحار فتعطيه هي قائمة مجوهراتها وكنوزها وتستدعي الخازن سيليوكس . ولكن الاخير يكشف لقيصر انها إدخرت لنفسها نصف كنوزها على الاقل . فتشور ثائرتها ويمن جنونها وتهجم على سيليوكوسي هجمة شرسة . ويسمع لما قيصر بالاحتفاظ باموالها ويعرض عليها الود والصدقة . وبعد خروجه تؤكد عدم ثقتها فيه فتأمر وصيفاتها بأن يلبسها الزي الملكي ويرصعن تاجها بالحلل ويزينها بنفس الزينة التي كانت قد ذهبت لتقابل بها انطونيوس اول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ثم يأت فلاح مصري حاملا سلة مليئة بفاكهة التين التي تخفي تحتها الافاعي ويرحل بعد ان يسلم السلة . وتزين الوصيفات مليكتهن . وتسقط ايراس جثة هاملة على اثر لدغة من احدى افاعي السلة فيما يبذو . وتضع كليوباترا أفعى اخرى في صدرها وتموت منشرحة لانها خدعت قيصر المتصبر ولوتت عليه أن يحقق امله ، وسلبتة أغل درة في موكب نصره . ويندفع احد الحراس الى داخل القبر ويدرك شارميان الوصيقة قبل ان تلفظ انفاسها الاخيرة . ثم يأتي قيصر مسرعا بعد ان توجس خيفة من وقوع ما وقع بالفعل . فيأمر بدفن كليوباترا جنبا الى جنب مع انطونيوس . ويخلق هذا المشهد الختامي قدرا كبيرا من الاثارة بسبب سرعة ايقاعه وطول زمنه . انه مشهد يشد انتباه النظارة من اول لحظاته الى آخرها التي هي ايضا وفي نفس الوقت اللحظات الاخيرة في المسرحية ككل . لقد بدأت كليوباترا منذ اللحظة الاولى في المشهد تستحث هممتها للاقدام على الانتحار ولكننا كنا نشك في صدق ما قررت وهي تفاوض بروكوليوس وعندما يقتحم جنود قيصر القبر عليها تحاول ان تطعن نفسها فيمنعونها . كما ان شغفها لمعرفة نوايا قيصر تجاهها واحتجازها بعض الاموال من خزانها كل ذلك يوحى بتردها في الانتحار وتشبها بالحياة . ولكن ما ان يكشف امر اختلاسها بعض الاموال ، وتؤكد من نوايا قيصر الحقيقي لم يعد بها اي تردد ولم يعد بنا اي شك في تصميمها على الموت فتلبس تاج الملك وتخلع عن نفسها خوف النساء وتثبت انها اصبحت في شموخ ورسوخ اعمدة الرخام . ويأتي موت وصيفتها ايراس وشرميان كنوع من التصعيد والتكريم لموتها الذي يأتي كدروة لتطور الاحداث في هذا المشهد تماما كما كان موت كل من اينوباربوس وايروس تدرجا مشرفا نحو نهاية انطونيوس المجيدة في المشاهد السابقة .



ثالثاً رسم الشخصيات

وكما لاحظنا فان كثرة تغيير المنظر من مشهد الى مشهد بالمسرحية تشكل حقا مشكلة عويصة بالنسبة ليس فقط لمخرجي بل والنقاد هذه المسرحية . كما انها تعد - في نظر البعض - خرقا متعمدا للأصول الأرسطية في التأليف التراجيدي . ولكن الأمر - كما يرى بعض الدارسين - لم يكن كذلك بالنسبة لشكسبير ولا بالنسبة لجمهوره . لقد نظم الشاعر الفد مسرحيته معتمدا على قوة التعبير الكامنة في اللفظة الشعرية الغنية بدارميتها ولم يعول كثيرا على الأدوات المسرحية الاخرى . أفلا يعد ذلك اقتربا من المسرح الكلاسيكي الأرسطي ؟ أليس أرسطو هو القائل بأن الاخراج المسرحي او المنظر (OPSIS) لا يدخل في فن الدراما ؟ . اليس من الواضح ان مسرحية « انطوني وكليوباترا » تحتفظ بفضول الجمهور وتشوقه في حيوة دائمة حتى النهاية ؟ . الا يتورط المرء بعواطفه في احداث هذه المسرحية بفضل الايقاع السريع وسمة الاستمرارية في تطور الحدث الدرامي وتنوع الحوادث وتباين الميول والشخصيات وتغيير المكان بكثرة وسرعة مذهلة ؟ .

الحقيقة ان « انطوني وكليوباترا » من بين كل مسرحيات شكسبير التاريخية توضح في مركز الصدارة بلا جدال . فلم تتبع حقائق التاريخ ومعطياته بدقه متناهية في أية مسرحية ، مثلما حدث في هذه المسرحية . ربما كانت هناك مسرحيات اخرى قليلة ظهرت فيها « قدرة شكسبير الملائكية » ولكن هذه القدرة - كما يؤكد كوليريدج - تبلغ أقصى طاقاتها . في هذه المسرحية المدهشة التي بين أيدينا (١٦) يتحاور الناس ويتجادلون ويتهم الواحد منهم الآخر او يلتمس بعضهم لبعض العذر او يسخر منه او يصطفيه وينادمه على أنخاب الود والصدقة او يعقد صفقات الزواج ومعاهدات السياسة او يستقبل ويودع قادما او راحلا يفعلون كل ذلك في الفصول الثلاثة الاولى بعيدا عن الاقتتال والخوف

(١٦) "angelic strength" هي الصلة التي علمها هذا الناقد على المسرحية

S.T. Coleridge, Notes on "Antony and Cleopatre". From Essays and Lectures on Shakespeare (1808), of S.C.S. Gupta, Aspects of Shakespearian Tragedy (Calcutta, Oxford University Press (1972), pp. 31 — 60.

والبكاء وهي الاشياء التي يدور حولها الفصلان الاخيران . نعم فمن المدهش انه لا تبدر اي بادرة للعنف الوحشي الفتاك قبل معركة اكتيوم وحقى هذه ايضا لا نرى تفاصيل القتال العنيف فيها بالطبع « وعندما يموت اينوياريوس فانه لا يتحرر بالعنف وانما يتهاوى بهدوء نحو الموت والسكينه الأبدية ، في الواقع انه لا يتحرر بل يتلاشى . والاحاديث التي نسمعها ليست بعنف احاديث ما كبت أو ليدي ما كبت او عطيل على سبيل المثال . ومع ذلك تأتي النهاية قاسية العنف ومروعة التأثير . والمدهش ان هذا العنف المروع يأتي كنتيجة منطقية وطبيعية لاحداث وأحاديث الفصول الثلاثة الاولى الهابوثة (١٧) .

وتجمع هذه المسرحية بين الكبرياء الرومانيه والفخامة الشرقيه بل وتعلق مصير شخصياتها ومستقبل العالم كله على نتيجة الصراع بين هذين العنصرين . ولقد قمص شكسبير هذه الشخصيات ، وتحدث بلسانهم وفعل افعالهم ولم يقدم لنا دمي او ادوات يحركها بخيوط رفيعة وانما قدم شخصيات آدميه حية تتنفس وتحرك بوحى ارادتها الذاتية ومع ذلك تؤدي الدور الذي اراده لها الشاعر المؤلف ان رسم شخصية كليوباترا وحدها - وسبأني حديثنا عنه بالتفصيل - بعد آية من الآيات الدرامية الرائعة . فهذه الملكة المصريه تعبد اللذة والمظاهر وتترك مغائن جمالها الأسر وتزهو بها ولكنها بفخامة مظهرها الملكي ورفاهية احاسيسها النسائية وشدة اسرافها المادي والعاطفي لاتتناسب الا مع شخصية انطونيوس كما رسمها شكسبير فارسا نادرا وعاشقا للحياة .

وتوحد بالمسرحية بعض الاشارات التي يمكن ان تساعد النقاد المتحمسين لتفسير هذه المسرحية وشخصيتها على اسس ارسطيه . فانطونيوس وفق هذا التفسير بطل تراجيدي وقع ضحية الغطرسة اي خطأ نعدى الحدود او مايسميه الاغريق « هيريس » (hybris) فلقد خضع انطونيوس لمواطنه واهوائه خضوعا فيه شطط واسراف . ويحث اجوبيا قيصر على اعلان « غطرسة » انطونيوس للشعب الروماني (٣ م ٦ ب ٢) . وبعد موت انطونيوس تقول كليوباترا « لكم اقنئ ان التي بهذا الصولجان في وجه الاله الحاسدة (inturious) ولاخبرهم بأن علمي هذا كان يضارع عظمتهم حتى سلبوني جوهرتي » (ف ٤ م ١٥ ب ٧٥ - ٧٨) . فلها نجد فكرة « حسد » الآله و « حقدهم » (phthons) على البشر الذين تحفظوا حدود بشريتهم ووقعوا في خطأ « الغطرسة » . وهي الفكرة التي قامت عليها مسرحيات اغريقيه تراجيديه كثيرة وترددت اصداؤها في كتاب أرسطو « فن الشعر » . ولا شك ان شكسبير على وعي بهذه الفكرة لانه يرددها اكثر من مرة في مسرحيته. فبالإضافة الى ما تقدم ها هو اجريا يقول بعد اعلان موت انطونيوس وتعليق ما يكيناس عن المزاي والنقائص في شخصيته : « انتم ايها الاله يا من تمنحونا بعض الاخطاء لكي نجعلوننا بشرا (لآلهة) » (ف ٥ م ١ ب ٨٢) . اما كليوباترا فتقول ان انطونيوس الميث « يسخر من حظ قيصر الذي مامنته اياه الاله الا لتلزع بعد ذلك به في الغضب عليه » (ف ٥ م ٢ ب ٢٨١ - ٢٨٣) . ومع ذلك فنن ثمل الى دراسة شكسبير بعيدا بعض الشيء عن قواعد ارسطو التي بالقطع لا يمكن استبعادها تماما ونحن بصدد دراسة اي مؤلف مسرحي .

وتظهر دقة شكسبير بصورة ملموسة في رسم الشخصيات بغض النظر عن ما اذا كانت هذه شخصيات ارسطيه ام غير ارسطيه . فالشاعر مثلا قد جعل تابع انطونيوس اي اينوياريوس محاربا عنكنا في البر لا في البحر كرمز مجسد لقوة انطونيوس نفسه في القتال البري . أما ميناس رجل بومبي فهو محارب عنك في البحر رمزا لقوة هذا الزعيم وخبرته في الحروب البحرية (ف ٢ م ٦ ب ٧٨ وما يليه) . وهكذا كان من المناسب أن يستضيف بومبي رجال الائتلاف الثلاثي فوق ظهر سفينة فهي رمز لهذه القوة البحرية من ناحية كما انها من ناحية اخرى وقد جمعت بين المتناقضات وهزتها العواصف والامواج تمثل عالم السياسة الرومانية آنذاك . ومعنى آخر تمثل هذه الحادثة وتشير اليه ، ذلك ان المضيف بومبي الذي كان انطونيوس قد سلب بيت ابيه يرفض الآن ان يلتقي باعضاء الائتلاف الثلاثي الا على البحر وفوق سفينه لان البر - الذي يمثله بيت ابيه - كان قد اغتصب منه . وما يؤكد هذا المعنى انه بعد انتهاء وليمة بومبي فوق ظهر السفينة وعند اتجاهاهم صوب الشاطئ يتذكر بومبي حادثة إغتصاب منزل ابيه (ف ٢ م ٧ ب ١٢١) . وهنا تمهد الاشارة الى انه اذا كان لقاء الحلفاء الثلاثة مع المتمرد بومبي قد تم على ظهر سفينة راسية على شاطئ البحر فان اللقاء الفاصل بين انطونيوس وقيصر كان ايضا بحريا في اكتيوم . لقد اغتصب انطونيوس المنزل اي الارض فخسر البحر وكان ذلك معناه خسران كل شيء في النهاية .

ومن دقة شكسبير ايضا ان احدا لا يطلق على انطونيوس لقب « القائد الاعلى المنتصر » أو « الامبراطور » (Emperor) الا في ميدان الحرب بآتيوم حيث يخاطبه به الصق الناس به اي اينوياريوس (ف ٣ م ٧ ب ٢٠) وهذا يعني دراميا اشارة خفية الى أن المنتصر في معركة اكتيوم هو

(١٧) برادلي (ترجمة حنا الهاس) ، التراجمها للشكسبيرية ، الجزء الثاني من ١٩٩ وما يليها ، والجدير بالذكر ان برنارد شو قال ان الاساطير القديمة تقدم لنا كبركي وهي تمسخ الابطال الى حنازير اما شكسبير في « انطوني وكليوباترا » فيحول خنزيرا (اي انطونيوس) الى بطل وذلك عن طريق بطلة ليست من الآله ولكنها خجربة .

AP. Gupta, op. cit., p. 31.

بحق الامبراطور . ولذلك السبب اعاد جندي قديم نفس التسمية في نفس المشهد (بيت ٦١) . ومن الدقة ايضا ان انطونيوس يخاطب كليوباترا في اكتوبر (نفس المشهد ب ٦٠) قائلا « يا ثيتيس » وهي ام البطل الاغريقي الاشهر اخيليليس وربة البحر الاسطورية ومن ثم فان هذا الاسم يشير الى قوة الاسطول المصري الذي تقوده كليوباترا في المعركة . وبالتالي فاننا نستطيع ان نفهم اصرار كليوباترا على أن تدور الحرب بحرا لا برا ونستطيع ايضا ان نتخيل تأثير انسحابها باسطولها من المعركة في مراحلها الاولى .

وتتميز هذه المسرحية عن غيرها من المسرحيات الشكسبيرية بمقدار الغموض الذي يكتنف شخصياتها ، ولا سيما شخصية كليوباترا وقيصر . وسنعود للتحدث تفصيلا عن شخصية كليوباترا ونكتفي هنا بالإشارة فقط الى اننا لا نستطيع التمييز بين الطبيعة والصناعة في سلوكها طوال المسرحية . اما قيصر فهو سياسي من الطراز الاول يعبر عن نفسه بطريقة غامضة ويدرك تأثير وقوع كلماته على سامعيه ولا نستطيع ان نعرف بسهولة ماذا يعني بالضبط وماذا يدبر . هذا ويشيع في المسرحية ككل جو من السخرية التراجيدية المخففة الى حد ما . وتنبع هذه السخرية اساسا من اننا نحن المشاهدين نحيط باشياء لا تعلمها شخصيات المسرحية نفسها . فنحن مثلا نعرف حقيقة . شاعر انطونيوس تجاه كليوباترا اكثر مما نعرف مي نفسها . وبالمثل نعرف عن احساسها اكثر مما يعرف انطونيوس ونذكر بحكم موقعنا من الأحداث مدى التضارب في بعض آراء هذه الشخصيات ونعرف مدى تخبطهم . اننا مثلا نتعرف على حقيقة مشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس من خلال سلوكها اثناء غيابه في الفصل الأول المشهد الخامس ومن هنا مع الرسول الذي انبأها بزواجه من اوكتافيا في الفصل الثاني (المشهد الخامس) وهذه امور ما كان انطونيوس ليشهدا بنفسه . ولكننا ايضا نعرف ما لا تعرف كليوباترا من ان هذا الزواج تم لتحقيق اغراض سياسية معينة وجاء ضمن بنود اتفاقيات تحالف مؤقت . ونحن نتوقع - من خلال تنجيم العراف المصري وتنبؤات اينوباريوس - عودة انطونيوس الى كليوباترا التي لا يمكن ان تتوقع ذلك بقدر ما تعلم عن هذا الزواج وعن انطونيوس . ومثل هذه الرؤية من الموقع الممتاز والافضل من أي موقع تحتله اية شخصية بالمسرحية يجعلنا نحن المشاهدين لا نرى في هؤلاء الابطال انفسنا او بعبارة اخرى يجعل تعاطفنا معهم ذهنيا اكثر منه عاطفيا او قلبيا وهذه حقيقة تقربنا كثيرا جدا من عالم سينكا الفيلسوف بقدر ما تبعدنا عن التراجيديا الاغريقية الكلاسيكية .

وتشيع روح السخرية كذلك في المسرحية من خلال تطور شخصية اينوباريوس الذي اكتسب احترامنا وفاز بثقتنا لما اتسم به من الكياسة وحسن التصرف والعقلانية بصفة عامة . ولكنه عندما يهجر انطونيوس يفقد حتى احترامه لنفسه وتقتله مشاعر الندم وهكذا يصبح ضحية العاطفة التي طالما احتقرها . وبالمثل فان انطونيوس الذي يبدو انه قد عاد الى وحيه عندما قرر العودة الى روما لمباشرة مهامه القومية نجده في روما وقد تضاعف الى جوار غريمه وزميله قيصر واصبح شخصا من الدرجة الثانية وهذا يعني ان شكسبير بعبقريته الدرامية الفذة قد استطاع ان يجعلنا نرى انطونيوس عظيمًا فقط عندما يقف في وجه روما اي في بقائه بالامسكندرية الى جوار كليوباترا .

وبعد رسم شخصية اينوباريوس في حد ذاته انجازا ضخما ليس فقط في ميدان التحليل النفسي ولكن ايضا في فن الحبكة الدرامية . ففي الوقت الذي فقد فيه توازنه بعد أن ترك قائده وعان من جراء ذلك من المعاناة النفسية نجد هذا الرجل الذي اتخذ جانبا العقل عندما ترك انطونيوس اللاعقلاني يقع فريسة العواطف ويغني بسببها . فمنظر انطونيوس وهو يودع خلعته يجعله يلثرف دموعا ساخنا ونراه بعد ذلك بقايا حطام من انسان في الفصل الرابع المشهد السادس (بيت ١٨) . وعندما تصل اليه امواله بناء على اوامر انطونيوس نفسه تستغرقه الآلام النفسية وتأني على ما بقي من قدرته على المقاومة ليليل عودته ويغني في اليأس والندم . وهكذا فان ما قضى على اينوباريوس في النهاية لم يكن انحيازه الى العقل بل انغماسه في العاطفة او على وجه التحديد شعوره بالندم لخيانة « منجم الكرم » انطونيوس . وبعد موته بهذه الكيفية انتقاما للعاطفة من رجل العقل . وهنا نجد الإشارة الى ان وضع اينوباريوس رمزا للمنطق والعقل تابعا لخلعها لانطونيوس رجل العاطفة والقلب امر ذو مغزى عميق . فاينوباريوس يتغانيه في خدمة سيده يرمز الى سيادة العاطفة في هذه المسرحية وعندما يهجره يغني غماليا لانه تخلص عن العواطف النبيلة المتجسدة في انطونيوس وكان جزاؤه ان يقع في هوة العواطف الفتاكة . وهكذا يسجل شكسبير مهارة نادرة في خلق الشخصية الثانوية ذات الوظيفة الدرامية الهام .

وبالنسبة لعنصر الاخلاص والولاء في المسرحية يقول كانتور (Paul A . Cantor) ان الاخلاص اساس في السياسة الامبراطورية والحياة الخاصة بدليل ان انطونيوس وكليوباترا يعتبر كل منهما الآخر باستمرار ليتأكد من اخلاصه . ولما كانت شخصيات المسرحية كلها لا تقف على ارض صلبة حتى ان الجنود يبدون وكأنهم بلا قائد ولم يستطع إن اينوباريوس ان يجد في الامبراطورية قضية عامة يقف تحت لوائها . فلما اعتبر ان تصرفات انطونيوس في اكتوبر مشينة (ف٣م٣ب ١٠) رأى أنه من المشين ان يواصل الولاء له وخدمته . فلما انهار انطونيوس تماما أيقن اينوباريوس أنه فقد ظله وأن السير وراءه غير منطقي (ف٣م٣ب ١٣ - ١٩٤ - ٢٠٠) ويتلاشى ولاء اينوباريوس لانطونيوس . ولما كانت قضية

انطونيوس ليست بالشيء المشرف فان خسة ابنوباريوس تجاهه لها وجاهاتها لان التضحية من اجل المصلحة العامة شيء والتضحية لصالح فرد شيء آخر . ولكن ابنوباريوس يعيش في مجتمع فيه الولاء والاخلاص للسيد هي الفضيلة الوحيدة المعترف بها . وهكذا عندما يذهب ابنوباريوس الى معسكر اوكتافيوس يجد ان الوصمة قد لصقت به كخائن لسيد ولاجئ (ف ٦٤ ب ١٠ - ١٧) (ف ٩٤ ب ٢١ - ٢٢) . وغني عن القول أنه عندما يكون الصالح العام هو الفصيل يحارب الجنود في الميدان بهدف واحد هو تحقيق النصر ولكن عندما يصبح الولاء هو قيمة الانسان السياسية يمكن أن نجد - في ظروف ما - جنديا يفضل الهزيمة على النصر وهذا ما نجد في حديث فيتديوس (ف ١٣ ب ٢٢ - ٢٤) اما ابنوباريوس بعد ان فقد انطونيوس كقائد لم يعد يرى امامه شيئا يعيش من أجله فيموت ميتة العشاق وفي ضوء القمر وآخر كلماته « انطونيوس » (ف ٩٤ ب ١٢ ، ٢٣) . (١٨)

وتقوم شخصية ابنوباريوس في الواقع بعدة وظائف تؤهله لان يحتل مرتبة أهم من مجرد أداء دور « الجوقة » في المسرحيات الاغريقية . فهو الذي بتعليقاته الدسمة يوضح للمشاهدين الخلفية الضرورية لفهم الاحداث والشخصيات وهو الذي يلعب دورا هاما في عقد المصالحة بين بومبي ورجال الائتلاف الثلاثي وفي اتمام زواج انطونيوس من اوكتافيا . وهو الذي يمهّد للاحداث بصورة درامية ناجحة وان كانت مألوفة ونعني تنبؤاته . كما أنه يقف في المسرحية نقيضا لسيد وزعيمه انطونيوس ولكنه النقيض الذي قصد بوجوده ابراز ملامح شخصية انطونيوس على نحو اوضح واظهار بعض النقاط الخفية فيها عن طريق لقاء الأضواء عليها وذلك بفضل اتاحة فرصة المقارنة بين النقيضين . والجدير بالذكر هنا ان هذه الشخصية بكل ابعادها الدرامية من خلق شكسبير وابداعه العبقري لان كل ما اخبرنا به بلوتارخوس هو ان شخصا يدعي درميثيوس ابنوباريوس هجر انطونيوس في اكتيوم وأن انطونيوس ارسل اليه أمواله وأنه مات بالحمى . أما شكسبير فقد خلق منه شخصية محبوبة ومحل ثقة يتمتع صاحبها بوضوح الرؤية ويمثل الدوق العام ويعبر عن آرائه بموضوعية كاملة دونما انفعال . بيته بروده لان يكون صديقا وتابعا لاحد القياصرة الرومان فهو جندي محترف صلب ولكنه الى جانب ذلك يتمتع بالليل الى السخرية خفيفة الظل ويشرب الخمر بوعي وخبرة المدمنين ومرونة الندامى الظرفاء . فعندما لعبت الخمر بعقول الجميع في وليمة بومبي فوق ظهر السفينة برزت صورة ابنوباريوس كرجل رصين غلبه سحر الخمر (ف ٧٢ ب ١١٥ - ١١٦) . وبعبارة اخرى فان شكسبير لم يجد من بين شخصيات المسرحية من هو اكثر صلاحية للتعبير عن مدى المجون الذي ساد هذه الوليمة من ابنوباريوس الرزين . وبلغ الانتشاء بابنوباريوس الى حد انه هو الذي يدعو انطونيوس الى رقصة « اتباع باكخوس المصريين » وفي هذه الرقصة نفسها يجتمع باكخوس اله الخمر الاغريقي الروماني الذي يتعبد الناس له برقصات واحتفالات ماجنة صاخبة مع الترف المصري والسحر الشرقي . فاينوباريوس اذن لا يعرض عن التمتع باللذات التي تتيحها احيانا الحياة العسكرية . انه لا يكره النساء ويغتلط برصيفات كليوباترا الجميلات ويتمتع بذلك اجماع . وهو معجب بكليوباترا رغم علمه بمساوئها ومغبة ارتباط انطونيوس بها وينبغي ان لا ننسى ما قاله لانطونيوس وما معناه ان من لم يرى كليوباترا فقد اقتدر رؤية قطعة جميلة من هذه الدنيا . ويتمتع ابنوباريوس بشخصية جندي الحرب الصارم الذي ان جد الجدد وسمع نداء الواجب نحى كل شيء جانبا بما في ذلك النساء (ف ٢١ ب ١٢٨) هذا هو رايه الخاص وموقفه الثابت من الحياة الذي يمثل تحذيرا خفيا لانطونيوس المتأرجح بين عواطفه تجاه امرأة وواجباته تجاه وطنه ونجده .

وعندما يطلع انطونيوس تابعه المخلص ابنوباريوس على قراره بالرحيل من الاسكندرية الى روما - الفصل الاول المشهد الثاني - يحاول ابنوباريوس ان يثنيه عن ذلك مغلدا بما سيلقاه انطونيوس في روما من نفاق . وبعد هذا التحذير في حد ذاته مثلا واضحا لوظيفة ابنوباريوس الدرامية وهي التمهيد عن طريق التنبؤ بما سيقع مستقبلا من أحداث . ومن الملاحظ ان جميع تنبؤاته قد تحققت وتأكدت فعاليتها . قال لانطونيوس وقصر و اذا اتفقتا الآن على ان تكونا صديقين فيمكنكما ان تستأنفا خلافتكما عندما تنتهيان من القضاء على بومبي وابعاده عن طريقكما حينئذ سيكون لديكما الوقت الكافي للشجار ان لم يشغلكما شغل آخر (ف ٢٢ ب ١٠٧ - ١١٠) . واذا كان انطونيوس المتفائل دوما قد غضب لدى سماع هذا الكلام وأناب صاحبه بعنف فان قيصر بعيد النظر قد قبله بحذر وتحفظ بسيط بمس اسلوب العرض اي الشكل لا المضمون . المهم أن تنبؤ ابنوباريوس بحدوث الانشقاق بين الحليفين الغريبيين قد تحقق في نهاية المسرحية واشتعلت نار حرب ضروس بينهما لم تنته الا بموت انطونيوس . واينوباريوس هو ايضا الذي تنبأ وهو لا يزال في روما بعودة انطونيوس الى كليوباترا (ف ٦٢ ب ٢٣٦ ، ف ٦٢ ب ١٢١) وان زواجه من اوكتافيا سيعمق هوة الخلاف (ف ٦٢ ب ١٢٣) وأن وجود كليوباترا في ميدان المعركة باكتيوم سيكون كارثة على انطونيوس (ف ٧٣ ب ٨) وأن قيصر سيرفض منزلة انطونيوس في مباراة فردية (ف ١٣ ب ٢٩) وأن ثيديداس سوف يجلد (ف ١٣ ب ٨٨) .

وتبدو دقة اينوياريوس وامانته التي لا تعرف انصاف الحلول على نحو أكثر وضوحا عندما توضع جنباً الى جنب مع نفاق ليبيدوس وانتهازيته . فايونياريوس ينأى بنفسه عن أن يتضرع الى انطونيوس كما يقترح عليه ليبيدوس (ف٢م٢ب٣) ويكتفي بالوعد أن يطلب من سيده الاجابة على أسئلة قيصر بطبيعته المعهودة والمعروفة بالصراحة والصدق اما ان يتضرع اليه بأن يلتزم اللطف في الحديث والمجاملة فهو لا يناسبه ولا يناسب سيده . وعندما يشير اينوياريوس الى عبث التحالف المبرم والصدقة المصطنعة بين انطونيوس وقيصر (ف٢م٢ب١٠٧) فإنه يكشف عن بعد نظره ونفاذ بصيرته ويسكنه أنطونيوس بالتأنيب العنيف فيقول اينوياريوس « لقد كدت انسى ان الحقيقة ينبغي ان تظل صامته » . وهو تعليق لاذع يدل على ان دبلوماسية الائتلاف الثلاثي تقوم على اي شيء كان ما كان سوى الحقيقة . واينوياريوس هو الذي يصف مايكيناس بعبارة محكمة قائلا انه « نصف قلب قيصر » (ف٢م٢ب١٧٧) . اما اعتزاز اينوياريوس بمهنته وحرصه على أداء واجباته واعتداده بذلك ليجعل في عدم موافقته على تدخل المرأة في الشؤون العسكرية (ف٣م٧) وعندما يعلم بفرار انطونيوس من معركة اكتيوم يصبر على البقاء الى جواره في محنته رغم خطورة الموقف ويقول « سأتابع حظ أنطونيوس المجروح رغم ان المنطق يقف ضدي » (ف٣م١٠ب٣٤) وهو لا يفهم كيف يفضل انطونيوس امرأة - مهما كانت - على مجده العسكري (ف٣م١٣ب٧) ويتعجب كيف يجري وراء كليوباترا الهاربة (ف٣م١٣ب٤) . ومن السخريه - كما سبق القول - ان اينوياريوس الذي يعيب على انطونيوس تغليب العاطفة على العقل وتلبية نداء القلب على حساب أداء الواجب قد وقع في نفس المحذور لأنه اصر على البقاء الى جانب المهزوم مغلبا القلب والعاطفة على صوت العقل والمنطق .

واذا كانت شخصية اينوياريوس تمثل دراسة نفسية دقيقة لرجل معتدل وقور فان رسم شخصية قيصر يمثل غوصا في عقلية الرجل السياسي . وتصور لنا الروايات التاريخية قيصر - أوبالكامل جايوس يوليوس قيصر اوكتافيانوس المعروف منذ عام ٢٧ ق . م باسم اوغسطس - رجلا وسيا لطيفا مع النساء لا يعزف عن الترفيه او ممارسة الهوايات الرياضية والصيد ولا يعرض عن سماع اولقاء بعض الفكاهات . ومع انه كان مثقفا وخطيبا الا انه كان - كالكثيرين من أفراد الشعب الروماني - يؤمن بالخزعبلات . ولقد سبق لشكسبير ان تناول دراسة شخصية رجل السياسة في « هنري السادس » (١٥٩٢) و « هنري الخامس » (١٥٩٩) و « يوليوس قيصر » (١٦٠٠ / ١٦٠١) . ومن تحليل هذه الشخصيات الشكسبيرية نرى ان الحياة السياسية تتطلب التحلي ببعض الصفات التي قد لا تناسبنا او نحوز على رضاها في الحياة الخاصة . كما انها قد تستلزم التحلي عن بعض الصفات التي يمكن الاستغناء عنها في حياتنا الشخصية . واذا كان عصر شكسبير قد اتسم ببعض مظاهر العنف والخروج على القانون فان تأكيد الذات كان الوسيلة المثل لضمان النجاح في عالم السياسة . كان هناك تهديد دائم بالعصيان المدني والتآمر المسلح مما استيج ان يكون الحاكم خشنا عنيدا يستطيع أن يدمر الأهواء الشخصية ويقضي على المطامع الفردية من اجل الصالح العام . ولا غرو أن يلجأ الحاكم آنذاك للأسلوب الماكيا فيلبي ابتغاء التغلب على العناصر المتمردة . ولقد كان قيصر شكسبير رجل دولة من هذا الطراز ، لقد تلون بمختلف الألوان وارتدى شتى اقنعة الزيف والخداع فصار انسانا غامضا . لقد ضحى بحياته الخاصة فهكذا يبدو من معطيات المسرحية التي لا تظهره امانا إلا غارقا في شؤون الحياة العامة بعيدا عن كل ما هو خاص بنفسه او بأسرته . ولكن أهم ما يهم قيصر هو ان يحدث احسن الانطباعات لدى الناس عن نفسه فهو حريص تمام الحرص على أن يقول ويفعل الشيء الصحيح وفي الوقت المناسب . ومع ذلك فلا يمكن أن نقبل الا أقل القليل من كلامه على انه امر صادق ومسلم به فأغلب كلماته تبطن أكثر مما تظهر وتحوي أغراضا سياسية وتضم أكثر من معنى ولا يمكن الاعتماد عليها . وبعبارة أخرى ليس من السهل دائما أن نعرف ماذا يقصد قيصر بما يقول . انه يتمتع ببعد نظر سياسي مما يمكنه من رسم كل خطوة يخطوها نحو هدفه النهائي وهو التربع على عرش السيادة العالمية . لقد اعتبر قيصر نفسه محظوظا عندما علم بان انطونيوس ترك كليوباترا متجها الى روما فلقد كان آنذاك في امس الحاجة الى عون أنطونيوس وقوته العسكرية من اجل تحقيق هدفه المرحلي وهو التغلب على بومبي . وهو يعرف أن تحالفه مع أنطونيوس مؤقت (ف٢م٢ب١١٦ - ١١٨) ولكنه يعامله بحلق وكياسة وينتهاز الفرصة ليوافق على عقد زواج انطونيوس بأخته اوكتافيا . فهو اذن زواج سياسي يعطي قيصر زمام المبادرة وهي وسيلة ماكيا فيلبي في سبيل تحقيق غاية يزعم قيصر انها قومية . لان اية بادرة سوء المعاملة من جانب انطونيوس تجاه اخته يمكن أن تؤخذ ذريعة مقبولة لاعلان الحرب على انطونيوس وهي الحرب التي كان قيصر يتوق اليها بهدف التخلص من انحراف انطونيوس ومطامع كليوباترا . ويؤكد تفسيرنا هذا ما حدث بالفعل عقب رحيل انطونيوس من روما مباشرة اذ شرع قيصر في تنفيذ خططه بادئا بتدمير بومبي ثم التخلص من ليبيدوس . وتحفظ لنا الروايات التاريخية ، ولا سيما رواية بلوتارخوس - كما رأينا - ان انطونيوس قد اشترك في هذين العملين على نحو أو آخر اما شكسبير فقد جعل قيصر يخلد انطونيوس تماما ويتحمل المسؤولية كاملة بمفرده مما اتاح لانطونيوس الفرصة سانحة لان يقرر العودة الى كليوباترا غاضبا من قيصر واخوته وروما كلها مفضلا عليهم عشيقته السكندرية . وعندما يعترض انطونيوس في احد رسائله الى قيصر على تنحية ليبيدوس يتعلل قيصر أمام الشعب بالقول « لقد اخبرته ان ليبيدوس قد أصبح قاسيا جدا » (ف٣م٦ب٣٢) وهذا ما لا يمكن تصديقه لان ليبيدوس كان ضعيفا . وعندما يهجر انطونيوس اوكتافيا كما كان متوقعا تسنح لقيصر فرصة ذهبية لاعلان الحرب عليه وبعد مزعة انطونيوس يعترف قيصر صراحة بأن العالم لم يكن ليتسع لها اذ ينبغي الا

يكون هناك أكثر من قيصر . ويضيف « لم يكن لنجمينا أن يلتقيا في واثم » (ف ١٥ م ٣٥ - ٤٨) . وهو يقول أن انطونيوس كان كالمرص في جسده فكان عليه أن يستأصل الجزء المريض من الجسد بعملية بتر قاسية . وإذا كان بلوتارخوس يذكر أن قيصر إذا خرف الدمع عندما سمع بموت انطونيوس وهو قابع في خيمته تحتلها بنفسه فإنه في مسرحية شكسبير يتلقى النبأ ويلدرف الدموع وهربين جنوده مما يشي بأنها دموع تماسيح كاذبة وليست نابغة من احساس صادق بل الهدف منها كسب مظهر النبالة . ثم يأتي رثاءه لانطونيوس (ف ١٥ م ٤٠ وما يليه) بما لا يتفق وسلوكه السابق وما يدخل في باب الحرص على خلق انطباع الشهامة والفروسية . هل أن قيصر - مثل انطونيوس وكليوباترا - يعتد بنفسه كما يبدو من قوله لأخته التي عادت فجأة الى روما دون موكب يصاحبها او رسول يسبقها وكأنها خادمة من السوق يقول « لقد أتيت وكأنك لست أخت قيصر » (ف ٣٣ م ٦٢ - ٤٢) . ولكن قيصر - هل خلاف انطونيوس وكليوباترا - لا يتمتع بحب العامة ولا يسعى الى ذلك بل ان يشمئز لمجرد سماع ان انطونيوس يحثك بأكتاف عامة الشعب اللين تفوح منهم رائحة العرق الكريهة - انه يحتقر عبودية السوق وتقلب مزاجهم . صفوة القول أن اتباع قيصر يخافونه ولا يحبونه فهو لا يدخل في اية علاقة خاصة او مباشرة معهم كما يفعل انطونيوس وكليوباترا وتلك هي سمات رجل الدولة الغارق في عالم السياسة كما أراد أن يصوره شكسبير .

لقد نجح قيصر في تنفيذ خطته البارة فجعل من تفوق انطونيوس العسكري نقمة على صاحبه وميزة له . وبما يدل على بالغ همته انه ما ان يوصي مايكيناس باطلاع الشعب الروماني على اتهامات انطونيوس برد قيصر بانهم قد علموا بالفعل (ف ٣٣ م ٦٦ - ٩) وعندما يقول أجريا أنه ينبغي الرد على انطونيوس تفاجته اجابة قيصر وتدهشه فقد تم ذلك بالفعل (ف ٣٣ م ٦٦ - ٣١) . لقيصر يسبق كل نصيحة مفيدة ويسابق كل مشورة كلامية بالتنفيذ الفوري والعمل . وهو يخذل جهاز مخابرات انطونيوس وينجح في عبور البحر الابولي واحتلال تورني بسرعة وسرية تامة اذهلت انطونيوس وكانيديوس . اما جواسيسه هو فلا يخطرون ويقول « ان لي حيونا عليه كما تصلني اخباره مع الرياح » (ف ٣٣ م ٦٦ - ٦٢ وما يليه) .

وإذا كانت شخصية قيصر لا تفوز برضانا وتعاطفنا الا انها ليست منفرة بصفة عامة حقا أننا ندين استغلاله لأخته اوكتافيا اذ وضعها في موقف حرج وباعها رهنا للصدقة والتحالف بينه وبين انطونيوس ولكننا لانشك لحظة في انه يجب أخته حبا جما . ان الاشارة المتكررة في المسرحية الى القدر والضرورة والنجوم والنبؤات توحى بأن قيصر لم يكن سوى أداة طيعة في يد الآلهة^(١٩) مع انه هو نفسه سيد العالم وجالب السلام (ف ٤٣ م ٦٥) وعلى الرغم من ان قيصر حريص دائما على ان يكسب اعجاب جمهور السامعين من حوله الا أننا ينبغي الا نأخذل احترامه وتبجيله لانطونيوس تصنعا لانها بالفعل ينبعان من شعور حقيقي صادق بتقدير ثبات وشجاعة انطونيوس في موقعة مودينا (ف ٤٣ م ٥٦) . ومع ذلك فهو عندما يتدح انطونيوس لم يفته ان يتفوه بما يعود عليه هو شخصيا بالفائدة . والحقيقة أن الشاعر الانجليزي قد تعمد ابراز سمة البرود في شخصية قيصر وزرع بذور الشك حول تصرفاته وكلماته خوفا من ان يسرق الأضواء من غريمه انطونيوس وعشيقته كليوباترا . وفي نفس الوقت

(١٩) يعتقد بعض النقاد بأن الاشارات للآلهة الوثنية في المسرحيات الرومانية قصد بها فكسبير ان يعطي خلفية كلاسيكية وسمة وثنية للحوار . ولكن الدراسة المتأنية تكشف ان هذه الاشارات ليست بهذه البساطة وليست اعتباطية فهناك فارق ذو مغزى بين معتقدات الرومان الجمهوريين في « كوربولانوس » والرومان الامبراطوريين في « انطوني وكليوباترا » . ففي أحد مشاهد المسرحية الأخيرة (ف ٢ م ١ ب ٨ - ١) لا يتحدث بومبي عن طاعة أوامر الآلهة العادلة ولكنه يتحدث عما اذا كان على المرء أن يلعب مباشرة ويفعل ما يقن انه عادل ليرى ما اذا كانت الآلهة سوف تؤيده أم لا . وهو بالطبع يقول ذلك وهو يفكر في عدائه لرجالالات الائتلاف الثلاثي وهذا يعني ان اللجوء للآلهة بالنسبة له يعادل اللجوء للأسلحة ، اما ميكراتيس الذي يرد عليه في نفس الحوار فقد جعل العناية الآلهة أكثر صعوبة عندما قال بأن الآلهة قد يلجئون حكمهم وان بومبي لا يستطيع ان يقطع بعدم تأييدهم المباشر له أو انهم بالفعل يؤيدونه بمعنى (عسى أن نحيا شيئا وهو شر لكم وعسى ان نكرهوا شيئا وهو خير لكم) . ويعترض بومبي على ذلك قائلا انه بينما ينتظر كلمة السماء قد يلفد ما هو ساع اليه . لقد جعل ميكراتيس الآلهة وعنايتهم بصحة من الانسان بل جعل الأمر محل تساؤل ما اذا كانت الآلهة حقا تقدم تأييدا لعالمنا من أجل العدالة الانسانية . انه يقول لبومبي انه لا يمكن ان يحكم بمعايير الخاصة ما هو الخير وما هو الشر لان القيم الربانية قد لا تتفق مع حكمه وما يظنه شررا قد يكون ناعما . أما الرومان الجمهوريون فقد كان موقفهم مخالفا ، فالمرء يلعب للمعركة فلذا انتصر فيها فهذا من فضل الآلهة وان هزم فهذا بسبب عدم تأييدهم له . أما الموقف الامبراطوري الذي يعبر عنه ميكراتيس فيوصي بان النصر نفسه قد يكون كارثة وقد تكون الهزيمة هي كل الخير وهذا موقف أكثر تعقيدا واللسلة من الموقف الجمهوري البسيط والذي يمر عن ثقة الرومان في آلهتهم وفي أنفسهم بعكس انهم انهم « انطوني وكليوباترا » الذين لا يستطيعون معرفة لية الآلهة لانهم فقدوا الثقة في انفسهم . ومن ناحية اخرى فيبدو ان آلهة روما قد فقدوا الكثير من سلطانهم لان الناس بدأوا يتجهون الى مصدر اخر للسلطة الآلهة . للمرة الوحيدة التي ذكرت فيها قوة الهية لشخصية هي التي قال فيها العراف لانطونيوس انه ينبغي ان يسترشد بواسطة ووجه الحارسة « Daimonion » (ف ٢ م ٣ ب ٢٠ - ٣١) . وذات مرة وفي مأزق ما وجد سكاروس نفسه لا يستطيع ان يتاجي الها واحدا للمدينة ولكن ينبغي أن يتوجه الى الآلهة والافلاك اي المجتمع الالهي كله (ف ٣ م ١٠ ب ٤ - ٥) ، وكأنه كانت هناك حاجة ماسة لقوة الهية كولية توازي وتقابل امبراطور العالم كله الذي يرد ذكره كثيرا في « انطوني وكليوباترا » ولعل حلم كليوباترا عن انطوني يمكن ان يفسر على انه محاولة لخلق اسطورة هذا الاله الكوني (ف ٥ م ٢ ب ٧٩ - ٨٣) الذي من ظهوره يندلش الاله الوثني هرقل (ف ٤ م ٣ ب ١٦ - ١٧)

Cantor, op. cit., pp. 139 — 140, 142, 144 — 145

استطاع شكسبير ان يقتنعنا بأن قيصر على الرغم من مساوئه يمثل ضرورة ملحة من أجل تحقيق السلام العالمي^(٢٠). نعم فما كان السلام الروماني - من وجهة نظر بلوتارخوس وشكسبير ليتحقق على يد رجل مثل انطونيوس أو امرأة مثل كليوباترا .

ولقد حرص انطونيوس على أن يطلق صفة « الولد » (boy) أو « المستجد » (bovice) على غريمه قيصر (ف٣م١٢ب١٤). فالفرق في السن بين قيصر الشاب اليافع وأنطونيوس الكهل الناضج - وهو امر اولاه شكسبير فائق عنايته - يكسب الاخير تأييد وتعاطف المشاهدين . انه عنصر اساسي في معاناة انطونيوس النفسية فهو الفارس المحنك الذي يلقي الهزيمة على يد « صبي » يحدث ومبتدىء في مجال الحرب والسياسة . هذا ما يراه ويعاني منه انطونيوس اما الحقيقة فهي غير ذلك ونلمسها في المكر السياسي والدهاء التكتيكي في دبلوماسية قيصر حتى أنه عندما أعلن الحرب لم يعلنها على غريمه ومواطنه انطونيوس بل ضد كليوباترا الملكة الأجنبية (ف٣م٧ب٥) وعندما أرسل تيدياس الى الاسكندرية حمله رسالة الى كليوباترا تقول ان قيصر « يعلم انك تحتضنين انطونيوس لا عن حب بل عن خوف » (ف٣م١٣ب٥٦ - ٥٧). ومن اكبر اللحظات الدرامية في المسرحية ككل لقاء قيصر وكليوباترا سيدي الرياء والخداع (ف٣م٥٢). ويكسب قيصر الجولة الاولى في هذا اللقاء اذ يبادر بالهجوم متظاهرا بأنه لا يستطيع التمييز بين كليوباترا ووصيفاتها (ب١١٢) فتوجه كليوباترا ضريبتها الخطافية بردها قائلة أن الالهة - لا قيصر - هي المسئولة عن ما وصلت اليه الامور (ب١١٥). ويمثل قيصر دور النبالة بجدارية عندما يخبرها بأنه جاء لسمع ما تشير به في التصرف حيالها (ب١٨٦ وما يليه). ولكن المشاهد - وفي الأغلب كليوباترا - تعلم نية قيصر بأنه قد عقد العزم على أن يسوقها في مركب نصره (ف٣م١٥ب٦٥). ويتأكد خداع قيصر عندما يدخل دولابلا وبين نواياه المبينة وهكذا كانت كليوباترا الماكرا تدرك ان قيصر يخدعها بمعسول الكلام واستطاعت الملكة المصرية ان تكسب الجولة الاخيرة باحباط أهداف قيصر السياسية وذلك بانتحارها الذي يعد بحق اول انتصار على قيصر طوال المسرحية .

ولا يحظى لبييدوس من هذه المسرحية الطويلة سوى بثمانية وأربعين بيتا يلقيها أثناء الحوار . وهو ما يعكس قصر دوره وضآلة شخصيته الى درجة انه يختفي تماما منذ المشهد الثاني في الفصل الثالث ولا نسمع عنه قط بعد ذلك . وربما لن نشعر بضآلة الدور الدرامي الذي يؤديه لبييدوس في المسرحية الا اذا تذكرنا انه كان أحد افراد الائتلاف الثلاثي الثاني الذي أسسك بزمام الامور فيما بعد موت يوليوس قيصر ولفترة طويلة من الزمن . ولم يكتف شكسبير بالاحتفاظ بما ورد في الروايات التاريخية من انه كان الشريك الضعيف في هذا الائتلاف بل زاد على ذلك انه خلج عليه بعض الملامح النصف كوميدية ذلك انه بالفعل يثير الضحك بشدة نفاقه لكل من قيصر وانطونيوس مما يستجلب سخرية اجريا واينوباريوس . انه في الحقيقة شخص منمنق المظهر منمنم الكلمات تقتصر وظيفته الاساسية على تهذية المواقف العنيفة . يسخر منه الخدم أثناء اعداد مأدبه بومبي على أساس انه رجل وضع في مركز اكبر بكثير من قدراته وطاقاته . أنظر اليه وقد أسرف في احتساء الخمر اسرافا اوقعه في غيبوبة حمله بعدها احد الخدم على ظهره خارج مكان الوليمة واحداث المسرحية كلها . ليس في ذلك رمز لاختفائه غائبا من عالم السباسة الرومانية التي لم يكن كفاء لها ولرجالاتها ؟ واستمع للخدام معلقا على منظر لبييدوس المخمور والمحمول بلا حراك إذ يقول « أن تدعى لشغل منصب كبير ولا تقدر على النهوض بأعبائه كمثل فتحات العين بدون المقلة فتكون عندئذ دمارا على جمال الوجه » (ف٣م٧ب١٢ - ١٤) (٢١) أما

(٢٠) يقول كانتور ان اوكتافيوس الذي يبدو مظهره كنموذج للروح الرومانية والفضائل التقليدية لا يتمتع في الواقع بأية نبالة ولا يمكن مقارنته بالافاضل الجمهوريين في « كورويولانس » و « يوليوس قيصر » وعلى الرغم من انه لا يقدم على الانضمام في صفوف صائمي الثمة والترف الامبراطوريين الا انه في المقابل لا يقدم بديلا وكأنه يحترف فقط بالعجز عن تدليل نفسه فليس هناك من اهداف عليا والكار سامية يقوم عليها رفضه للترف . انه ليس فيلسوفا رواقيا او اخلاقيا يقف في مواجهة مبدأ اشباع الذات الابيقوري . انه هو نفسه لا يتحدى ان يكون ابيقوريا معتدلا أو ما يمكن أن نسميه في ايماننا هذه بالنفعي (utilitarian) فهو لا يرفض الخبز والتلف الا بسبب هوالها الوحشية وهذا ما يبدو من خلال تشرجه لموقف انطونيوس (ف١م٤ب٢٥ - ٣٣) . ولله الأسباب جميعا يقول كانتور انه لا يمكن ان يكون اوكتافيوس في « انطونيوس وكليوباترا » المعيار الذي تقاس عليه شخصية انطونيوس . ولم يفكر أحد بالمسرحية قط في ان يمتحن ان يكون انطونيوس مثل اوكتافيوس وكل ما ترده يدور حول فكرة ان يكون انطونيوس مثل انطونيوس في ايله الاولى اي اهان عصر روما القديمة . وهذا يعني ان اوكتافيوس ليس هو المتحدث باسم الفكرة الرومانية وليس هو الذي يعطينا الاحساس بالفضائل الرومانية ولكنه انطونيوس كما كان في الماضي ومن ثم فلا معيار لانطونيوس سوى انطونيوس نفسه (ف١م١ب٥٧ - ٥٩ ، ف٢م٢ب٣ - ٦ ، ف٣م١٠ب٢٥ - ٢٦) . راجع Cantor, op.cit., pp. 28 — 30.

(٢١) تقول الترجمة الحرفية للعبارة « ان تدعى الى الاجواء العليا ولا ترى متحركا فيها . . الخ » وهي صورة شعرية موروثة من علم الفلك البطلمي الذي كان يقوم على فكرة وجود سبعة نجوم بلورية حول مركز واحد . ويحتوي كل واحدة منها - بما في ذلك الشمس - على كوكب وانما كانت تتحرك مرة واحدة حول الأرض كل يوم . وكانت العين الاممية تلتزن اهان العصر الاغريقي الروماني بالنجم . كما ان كلمة disaster الواردة في هذا النص مشتقة من كلمة Astor الاغريقية ومعناها « النجم » مع اضافة المقطع ds في بداية الكلمة . والمدهش ان « لويس عوض يترجم هذه الفقرة كما يلي « ان مثل بومبي مثل الكوكب المتطفيء يدور في فلك عظيم ولا يبصره احد كمجرد العين الفارغ يشوه احد تشويها عليا » والخطأ هنا مزدوج لان الترجمة غير دقيقة من ناحية ولانه جعلها تدور حول بومبي من ناحية أخرى في حين ان المقصود هو لبيدوس كما رأينا وان كان لا يذكر اسمه .

تعليق اينوباربوس فكان كما يلي ان هذا الخادم « يحمل ثلث العالم » (ف٢م٧ب٨٤) وهي عبارة تحمل اشارة واضحة لعبارة اخرى سابقة وهـ بف فيها انطونيوس على انه نصف اطلس والعمود الثالث للعالم . ويقول ايروس عن ليبيدوس الذي اودعه قيصر السجن فيما بعد « لقد سجن الثالث المسكين » "poor third" (ف٣م٦ب١٠) ويتحدث أجرييا واينوباربوس عن نفاق ليبيدوس لحليفه فيقولان انه عندما يمدح قيصر يصفه بأنه « جويتر الرجال » وعندما يثني على أنطونيوس يصفه بأنه « رب جويتر » اي رب رب الارباب !! ويصفه كذلك بأنه كالمطائر العربي العنقاء الخالدة التي تعمر مئات السنين والتي عندما تحرق تهب من الرماد حية مرة أخرى (وفي ذلك ربط واضح بين انطونيوس وسحر الشرق) . وعندما ينافق قيصر يقول « ان أردت أن تمدح قيصر فقل قيصر ولا تزد » (ف٣م٢ب١٣) انه يحب قيصر أكثر من اي شخص آخر ولكنه مع ذلك يحب انطونيوس حبا يفوق كل تصور . فلا الالسة بقادة على التعبير عن هذا الحب ولا الصور تستطيع ان تمثله ولا يعرف الكتاب كيف يشرحونه ولا المنشدون كيف يتغنون به ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد . اما حبه لقيصر فهو الاعجاب والخضوع او الخوف والخشوع . وينبغي ان لا ننسى ان مسرحية اجرييا رجل قيصر واينوباربوس رجل انطونيوس من نفاق ليبيدوس قد نالت بطريقة غير مباشرة من سيديها فضلا عن ان اجرييا قد تعرض لانطونيوس كما تعرض اينوباربوس لقيصر بصورة شبه صريحة . والجدير بالملاحظة قبل ان نترك هذه النقطة انها يتبادلان الحديث هنا على نحو سريع وخاطف ويتقاسمات البيت الواحد (stichomythia) على نحو ما كان يحدث في المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية (راجع بصفة خاصة أبيات ١٤ - ١٦ في المشهد الثاني بالفصل الثالث) .



رابعاً : أنطونيوس بين الحب والواجب

وليست مسرحية « انطوني وكليوباترا » هي اطول مسرحيات شكسبير فحسب بل هي ايضا أكثرها في تعدد الشخصيات . واذا تبنينا لغة الارقام نجد ان الشخصيات الاربع الرئيسية انطونيوس وكليوباترا وقيصر واينوباربوس وقد قامت بحوالي ثلثي المسرحية ، تحمل انطونيوس وحده عبء ٢٥٪ وكليوباترا ٢٠٪ وقيصر ١٢٪ واينوباربوس ١٠٪ . اما الثلث الباقي من أبيات المسرحية فتقسمه خمس واربعون شخصية صغرى لا يتعدى دور اي فرد منهم نسبة ٤٪ من المجموع الكلي لأبيات المسرحية . وتشير هذه الارقام بوضوح قاطع الى تركيز المؤلف على شخصيتي انطونيوس وكليوباترا فهما يقومان معا بحوالي نصف المسرحية . وأكثر من ذلك فان ثالث الشخصيات أهمية اي قيصر يوظف كالتقيض الشارح لبعض جوانب شخصية أنطونيوس أما الشخصية الرابعة في الأهمية اينوباربوس فله مكانة خاصة وذلك لقربه من العاشقين وتفانيه في خدمة انطونيوس .

ولاشك في ان نفس عنوان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » يطرح علينا السؤال التالي : ايها البطل المأساوي الحقيقي الذي يقع في شخصيته جوهر المسرحية كلها ؟ ولعل تقديم اسم انطونيوس على اسم معشوقته في عنوان المسرحية يوحي بأنه يحظى بالنصيب الأكبر من عناية ورعاية الشاعر ويعد دليلا واضحا على ان شكسبير نفسه يميل الى وضع انطونيوس في مركز البطل المأساوي للمسرحية التي لولا ذلك لا يمكن ان يكون عنوانها « كليوباترا وانطوني » . ودور انطونيوس فعلا هو الدور الأكبر والأهم كما وكيفاً لأن شخصيته تسيطر على اهتمامنا منذ بداية المسرحية الى نهايتها . حتى في الفصل الخامس الذي يركز فيه الشاعر على كليوباترا بعد موت واختفاء انطونيوس لا يزال الاخير هو محور الافعال وملهم كل الافكار فعليه يدور كل حديث واليه يشير كل حوار . اما اذا اعتبرنا ان لب المأساة في الاختيار الاخلاقي بين الواجب العام والمصلحة العليا من جهة والحياة الخاصة والمتعة الشخصية من جهة اخرى فيجب ان نتذكر دائما انه كان اختيار انطونيوس لا كليوباترا . وهو الذي تحمل على كاهله عبء التناقض الحاد بين عالم الحب والمرأة من جهة وعالم الحرب والامبراطورية من جهة اخرى . كما انه فاز بنصيب الاسد عن النتائج المأساوية التي ترتبت على ذلك الاختيار الاخلاقي او التصادم بين التقيضين الحب والواجب . حقا ان شكسبير يستخدم كل وسائل التركيز الدرامي والشعري في الفصل الخامس للارتفاع بكليوباترا في نهاية المسرحية الى قمة البطولة فجعل حديثها غنائيا عذبا وقدم وصيغاتها على اهبة الاستعداد في كل لحظة للتضحية بالحياة من أجلها ولم تفقد المعاناة كليوباترا الابهة الملكية بل زادت رسوخا وعظمة بفضل الروح الرواقية التي تجلت بها وهي تواجه الموت . وأصبح انتحار كليوباترا بمثابة حفل عرس ستزف فيه الملكة المصرية الى عشيقها انطونيوس في العالم الاخر . وجاء الد أعدائها قيصر ليشهد بأنها بعد الموت بدت كالثائمة في احضان انطونيوس كل ذلك وغيره الكثير مما سنعود اليه تفصيلا عند حديثنا عن شخصية كليوباترا يوضح ان شكسبير كان يهدف الى خلق مزيد من التعاطف والاعجاب في قلب المشاهدين تجاه هذه الملكة في لحظاتها الاخيرة . ولكن هذا كله لا ينسينا انطونيوس ، ذلك ان كليوباترا لا تكتسب تعاطفنا واعجابنا الا من خلال تفانيها في حب انطونيوس واخلاصها له بعد

موته . هذا وينبغي ان نضع في الاعتبار ان شكسبير في الواقع قد اعطى لانطونيوس الكثير من الاهتمام والتبجيل الذي جاء معظمهما على حساب كليوباترا ، وقد لا نتبين ذلك الا اذا أعدنا إلى الذاكرة ما فعله المؤلف الفرنسي جوديل في « كليوباترا الأسيرة » وما فعله امير الشعراء العربي احمد شوقي في « مصرع كليوباترا » .

أما اذا فرسنا ملامح شخصية انطونيوس شكسبير عن قرب فان اول ما يفرض نفسه علينا فرضا من النظرة الاولى هو مقدرة الحربية وحنكته العسكرية ها هو فيتنديوس قائد جنده يتحدث عنه فيقول ان اسم انطونيوس - مجرد الاسم - يثير الرعب في قلوب الاعداء وكأنه كلمة سحرية (ف ٣م ١ب ٣١) . اما فيا و فيقول عنه انه شبيه بمارس اله الحرب نفسه (ف ١م ١ب ٤) وتخطبه كليوباترا قائلة « أنت يا أعظم جندي في العالم » (ف ٣م ١ب ٣٨ - ٣٩) وتقول مخاطبة اياه ايضا « يا أنبل الناس » و « تاج الأرض » و « اكليل الحرب » و « علم الابطال » و « اعجوبة الدهر » (في اماكن متفرقة) ويعد أن يموت تقول « لم يعد على الأرض ما يستحق ان يطلع عليه القمر »^(٢٢) (ف ٤م ١ب ٥٤) وما يليه . وهي التي كانت قد خاطبته بعد عودته من احدى المعارك بالقرب من الاسكندرية متصرا قائلة « يا سيد السادة . . . يا أيتها الشجاعة اللانهائية » (ف ٤م ٩ب ١٦ - ١٧) . وتصف لنا حلما رآته في المنام وفيه نجد انطونيوس « وقد وقف منفرج الساقين على جانبي المحيط وذراعه المرفوع يعمل العالم » (ف ٥م ٢ب ٨١ - ٨٣) وهو ما يذكرنا بكونولومبوس جزيرة رودس^(٢٣) وباسطورة اطلس^(٢٤) . نعم فكليوباترا ترى فيه هرقل الرومان او الرومانى الهرقلي ذا العلاقة الوطنية بالفضيلة الكاملة^(٢٥) والسءاء الالهية انه كما نرى نهار العالم او شمس الكون وكل ذلك بفضل اجماده العسكرية التي طبقت الأفاق وجعلته يحمل مسئوليات ثلث العالم - او نصفه في الواقع - على كتفيه كأحد اعضاء الائتلاف الثلاثي وكسيد ممالك الشرق .

ويتحدث انطونيوس عن نفسه فيعبر اما تعبير عن شجاعته الفائقة اذ يقول عشية معركة الاسكندرية « لأحيا غدا او لاخلل شرقي الميت بالدم حتى يحيا من جديد (ق ٤م ٢ب ٥ - ٦) . ويصف نفسه بأنه « أعظم امراء العالم وانبلهم جميعا فهو يفضل أن يموت ميتة الشرف على ان يسلم خوذته » (ف ٤م ١ب ٥٤ وما يليه) . وهكذا يواصل الشاعر تضخيم وتفخيم صورة بطله سواء عن طريق حديث الآخرين عنه أو ما يقوله هو عن نفسه مزهوا بأعجابه وشجاعته . وهناك محاولة للربط بينه وبين بعض أبطال وآله الأساطير القديمة ففيلو يشبه نظرات انطونيوس بنظرات اله الحرب مارس كما يصفه بأنه العمود الثالث الذي يركز عليه العالم وفي ذلك إشارة الى اسطورة اطلس . ويرى فيه لبيدوس « جوبيتر البشر » ويقرن بينه وبين « الطائر العربي » اي العنقاء . أما اينيواربوس فيعتبر سيده انطونيوس منجبا للكرم . وحتى جنود قيصر ، كان من بينهم من قال

(٢٢) يستخدم شسبير في المسرحية « كلمة الأرض » ومشتقاتها ومترادفاتها جنبا الى جنب مع « البحر » و « السءاء » مما يشير الى اتساع الامبراطورية الرومانية المترامية الاطراف والتي غطت كل الأراضي حول البحر المتوسط . ولكن هذا الاستخدام - كما يرى نايت - يخدم هدف شكسبير في تصوير انطونيوس كبطل يتعدى حدود الأرض والبحر ويمتد فوق المستوى الادبي ويصل الى المستوى الكوني والالهي النظر :

G.W. Knight, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays* (Methuen 1931 repr. 1938), pp. 206 ff.

(٢٣) قيل ان تمثالا ضخما للغاية (Colossus) كان قد اقيم على مدخل ميناء جزيرة رودس للاله ابوللو (او غيره ؟) وكان هذا التمثال احد المعجائب السبعة في العالم القديم وصار مثالا للضخامة .

(٢٤) اطلس (Atlas) هو عملاق من سلالة العمالقة تيتانيس هوقب بسبب اشتراكه في الثورة على الالهة ومحاولة الاستيلاء على الاوليمبوس بأن يرفع السءاء على رأسه ويديه في مكان ما بالقرب .

(٢٥) مما ينبغي على انطونيوس وكليوباترا صلة البطولة والفضيلة هو قرارهما بالهزيمة معا وسط المخاطر وبالأبحار معا في بحار مجهولة . ففي موقفها هذا رد حاسم على ما وصلت اليه الحياة في عصرهما بعد سقوط المدينة القديمة روما بفضلاتها التقليدية اذ نشأ فراغ في النفوس لغياب التقاليد والقيم القديمة . ولذلك فان انطونيوس وكليوباترا قد سبقا عصرهما في فهم الامور لقد قررا تحت وطأة الشهور بعدم الامان أن يعيشا بدون تأييد التقاليد والأعراف . أما اوكتافيوس فهو المدير - غير البطولي - للامبراطورية الرومانية وادارهما البيروقراطية التي على اية حال كان بوسعها ان تسير بدولة . أما انطونيوس وكليوباترا فهما البطلان الحقيقيان لفترة ما بعد سقوط الجمهورية الرومانية لانها قد حاولت البحث عن طريق جديد لتحقيق النبالة . والجدير بالذكر أن انتصار اوكتافيوس في النهاية لا يعني انه البطل المنتصر والمحبوب على المكس من ذلك نجد انه كلما حقق انتصارات عسكرية على خصمه كلما كان ذلك على حساب سمعته وعلى حساب تعاطفنا معه . أما انطونيوس فهو الاقدر على استملاء الولاء لانه اربط بعلاقات حميمة مع الناس . ولقد استطاع ان يتزعزع الاعجاب - او قل « النصر » - من قلب الهزيمة في موقعة مودينا وكذلك في موقعة اكتيوم ومن ثم في نهاية المسرحية وعند موته . وهو الذي لا يلومه الجنود بعد الهزيمة ويشعرون بالذنب ان هم لم يلقوا الى جواره في ساعة الشدة . لقد وضع انطونيوس نفسه الى حد ما فوق مستوى الفضيلة الادمية حتى ان اية فعله منه - مهما كانت وضعه - لا يمكن ان تنتقص من ثيابه ويكفي ان يذكروا اتعاه ماضيه المجيد ليقولوا على ولائهم له . وهذا يعني - في رأي كاتنور - أننا أمام معايير جديدة للحكم الاخلاقي فحيث ان الولاء والثقة هما اهم شيء فان انطونيوس بطلنا بأن نحاسبه بناء على نيته على أساس نتائج سلوكه ومن ثم فان السلوك الذي لا يتأل من مجد انطونيوس قد يكون مخطئا للآخرين راجع

Cantor, op. cit., pp. 149 — 153, 203 — 205

ان انطونيوس مثل جوبيتر على الأرض والفضل ما شهدت به الاعداء . اما بومبي فيصفه قائلاً بان « به من صفات الجندية ضعف ما يزميله (في الائتلاف الثلاثي) » (ف٢م١ب٣٤ - ٣٥) .

والجدير بالذكر انه مع الاعتراف بان مسرحية « انطوني وكليوباترا » تعتبر من وجهة النظر التاريخية استمرارا للمسرحية « يوليوس قيصر » لنفس المؤلف شكسبير الا انه ينبغي ان نفرق بين شخصية انطونيوس في كلا المسرحيتين . لقد وضع الشاعر الانجليزي نصب عينيه - فيما يبدو - ان يحول شخصية انطونيوس الشاب اليافع العنيد والسياسي الانتهازي في يوليوس قيصر « الى رجل آخر في سن الكهولة والنضج تهذب سلوكه ولكنه لا يزال يبحث عن المتعة واللذة او بعبارة اخرى وجيزة رجل عظيم يهوي من عليائه .

وعندما يظهر انطونيوس في بداية المسرحية يعلن ان الممالك لا تساوي شيئا وانه لا يهمه ان تغرق روما في مياه النهر لان للذة الحياة لا تتحقق الا في الحب . فلما ان ينتهي من كلامه حتى تصببه « فكرة رومانية » تجعله في اشد حالاته انشغالا بشتون السياسة والممالك . ان نهاية انطونيوس تجعلنا نستعيد كل كلماته فهو الذي كان يلعب بنصف العالم كيفما شاء ويهب الممالك لمن يشاء ويفضي بالدنيا كلها من اجل ساعة مرح ويمتق الرقاب لقاء فكاهة يسمعا . ولكنه يفقد كل شيء في النهاية يفقد الممالك ويخسر الملوك والحلفاء والأصدقاء بل والخدم والاتباع وهو اشد ما يؤلم او كما تقول شارميان « ان ألم فقدان العظمة يفوق ألم انفصال الروح عن الجسد » (ف١٣م١ب٥) . ولكن انطونيوس في انهياره عظيم عظمة آلامه ذاتها انه القاتل لكليوباترا « لاتذر في دمة واحدة ، فواحدة من دموعك تعادل كل ما كسبت وما خسرت » (ف١١م١ب٦٩) . لقد نزل انطونيوس الى مستوى قدره التمس فصبعد الى مرتبة البطولة وهو الامر الذي يتضح على نحو افضل لو قارناه بقيصر الذي يبدو في قمة اقتضاره فارغا وتافها الى جوار غريمه المهزوم والمفروع الى اعلى بفضل القيم الانسانية التي يمثلها . لقد احب انطونيوس كليوباترا وهو على علم تام بان كل ساعة يقضيها في احضانها تأخذ من مجده وشهرته وتسيء الى سمعته فاختر فقدان المجد والشهرة في سبيل الحب . لقد ضحى بالممالك وكسب الحب وتحولت انتصاراته في ميدان الحرب الى أعجاد في مجال الحب . واذا كان اقدامه في الحرب فيما مضى قد جعله نبيلاً مرموقاً فان حبه الان يجعله لها نعم فان نار الحب الشرقية التي اصطلت بها انطونيوس هي التي رفعت الى مرتبة الالهية فيلون الحب كان سيتساوى مع بقية الحيوانات . (٢٦)

يقول فيلولد بيمبروس « ينسى انطونيوس نفسه احيانا ويفتقد الكثير من عظمتة التي مع ذلك تظل مصاحبه لاسمه » (ف١م١ب٨ - ٦٠) . ويقول ليبيدوس مخاطباً قيصر « ان الشرير تسود نبله بدرجة كافية فأخطاره كبقع السماء (اي النجوم) تكون أكثر وضوحاً في الليلة الظلماء ، انها اخطاء وراثية لم يكتسبها هو بحماقاته » (ف١١م١ب١٤) . ونقول كليوباترا عن انطونيوس ما يعيد نفس المعنى « دعه يذهب الى الأبد بالأ تدعه ! قد يبدو ورسمه من جانب كالجور جونيه (٢٧) ومن جانب آخر مثل مارس » (ف٥م١ب١١٥ - ١١٧) . ويتحدث عنه ماكيناس بعد انتحاره ليقول « لقد كانت صفاته الطيبة تعادل عيبه » (ف٥م١ب٣٠ - ٤١) .

وقد تبدو عيوب انطونيوس احيانا مزعجة لانها تتقص من عظمتة . بل ان كثيراً من الالفاظ المستخدمة في وصف هذه المآخذ تعد مشينة الى حد بعيد مثل « شهوة الفجري » ، « الزاني » « البطة البرية الخرفة » و « الوحش العجوز » . ولعل اكبر ضربة توجه لعظمة انطونيوس في المسرحية تتمثل فيما يقوله قائد جنوده ليتيديوس الذي يكشف عن خيرة انطونيوس من قوائمه المتصنين وحقله على اعجامهم « بوسعي ان اصنع انتصارات اكثر لصالح انطونيوس ولكن ذلك قد يغضب وفي غضبه سيذهب انتصاري عبثاً » (ف٢٥م١ب٢٧ - ٢٧) على ان ما يقوله فيتيديوس في مسرحية شكسبير يتفق تماماً مع ما يرد في رواية بلوتارخوس الذي اورد ان هذا القائد الروماني قد قهر باكوروس ابن ملك البارثيين وقتل الكثيرين من افراد الجيش المعادي وعلى رأسهم باكوروس نفسه . ولكنه قرر عدم مطاردة فلول البارثيين خشية من غيرة وحسد انطونيوس ويضيف بلوتارخوس قائلاً « ولقد اثبت (فيتيديوس) ما كان يقال بصفة عامة من أن انطونيوس وقيصر لم ينجحا في معظم حملتهما العسكرية الا عن طريق الآخرين ولم يحققا هذه الانتصارات بأنفسهما » (Comp. V2 XXXIV 1 — 285 1) نحن اذن نعتز بان الضربة الموجهة الى عظمة انطونيوس العسكرية من خلال ما يقوله فيتيديوس تقدم على اساس معطيات رواية بلوتارخوس ولم تكن من عنديات شكسبير . وهي ضربة خطيرة تتفق مع تحامل بلوتارخوس على انطونيوس ولكننا نتساءل ألم يكن في وسع شكسبير ان يحدف كلمات فيتيديوس او على الاقل يقلل

Knight, op. cit., pp. 215 — 225.

(٢٦) النظر :

(٢٧) الجورجونيات (Gorgones) هي مخلوقات اسطورية يتحدث هيبودوس عنهن ثلاثة مدن يمين ميدوسا (Medousa) ولهن وجوه مربعة وعيون نارية وخصلات شعر لنبانية ويسطن ان يحولن أي شخص أو شيء الى حجر بمجرد النظر اليه .

من شأنها كما فعل في الكثير من التفصيلات الأخرى ؟ كان في وسعة بالطبع أن يتجاهل هذه الانتقادات ولكنه باحتفاظه بها يهدف بالقطع الى تحقيق بعض الأغراض الدرامية وهذا ما نحاول استكشافه .

ومما يؤكد رأينا عن وجود هدف درامي ما وراء تسجيل مثل هذه الانتقادات على أنطونيوس ان شكسبير يضيف اليها ما يلي : معاملة انطونيوس غير الكريمة لاوكتافيا زوجته الرومانية النبيلة وكذلك قسوته مع ثيدياتس رسول قيصر فليست هذه القسوة مبررات كافية . ومن الواضح ان شكسبير لا يتسامح مع بطله انطونيوس اذ يكيل له الكثير من الكلمات الانتقادية بين الحين والآخر بل ان انطونيوس لا يعنى نفسه من التأنيب والتوبيخ والاعتراف بالاعطاء وهذه وسيلة ذكية من الشاعر العبقرى استطاع بها لا ان يفقد هذه الانتقادات مضمونها الخطير فحسب بل وأن يكسب أيضا لبطله مزيدا من الاحترام والاعجاب في وجه كل ما يعترضه من هجوم انتقادي . خذ على ذلك مثلا ما يتردد دائما في المسرحية من أن انطونيوس لا يعمل حسابا للاخلاقيات لان من يتعمق الامور يكشف غير ذلك فهو يعترف بمواقفه ويندم على نقضها ويعترف بأسرافه في الشراب ويأسف على عبوديته « للساعات المسمومة » وللمتعة التي حجبت عنه معرفة نفسه . لقد ندم كثيرا امام قيصر في روما ويقدر ما تسمح به الكرامة . ولم يكن انطونيوس مناورا او مخادعا حين ترك مصر وكليوباترا الى روما ولكنه بالفعل كان ينوى هجرانها للأبد ، اذ يقول مناجيا نفسه - وفي المناجاة صدق - « ينبغي ان أحطم هذه القيود المصرية القوية » (ف ١ م ٢ ب ١٠٧) ويقول كذلك « ينبغي أن أهجر هذه الملكة الساحرة » (ف ١ م ٢ ب ١١٩) . لقد فشل - حقا - في تنفيذ كل هذه القرارات الصعبة ولكن هذا الفشل من وجهة النظر الدرامية - لا الاخلاقية - يحسب له لا عليه . ولنتذكر أن هناك ايماء اقويا في رواية بلوتارخوس بأن كليوباترا سلبت انطونيوس ليه وبعد ان استولت عليه تماما تخلت عنه وخدعته . اما شكسبير فهو شديد الحرص على محور هذه الفكرة فأنطونيوس عنده لم يخذع في كليوباترا لانه يعرف حقيقة شخصيتها تمام المعرفة .

وهذا ما يسبب له توترا شديدا طوال المسرحية ويزيد من اصطدام الصراع الاخلاقي والمعاناة النفسية في شخصه وهذه كلها اضافات قيمة لرصيده الدرامي من البطولة المأساوية .

اننا حقا لا نشعر بأن بطل مسرحية « انطونيوس وكليوباترا » خالص النبالة او مطلق الخير ولعل هذا ما يثير فينا شعورا بالضيق ولا سيما عندما نراه يسيء معاملة اوكتافيا المخلصه أو ينغمس في الملذات على حساب مجده ومصالحته . ومع ذلك فنحن نزداد تعاطفا معه وإتفاقا عليه ونشعر ازاهه بحرارة قلبه ونميل الى اعتباره انسانا طيبا ونبيلًا افسد الزمن فلم يعد كامل الاستقامة كما انه لم يصل الى حالة الفساد او الانحلال التام . انه ذو طبيعة سمحة كريم الطوية واسع الصدر بعيد عن الحسد والحقد وينتمى الى القلائل ممن هم على اتم الاستعداد للتضحية بالحياة في سبيل من يجب لاحدهم او ما يهوى . انه رجل غير متحفظ بل مقدم ومنذع احيانا وهو بسيط الى حد الاعتراف باخطائه وقبول النقد واتباع النصائح وسماع كلمات التأنيب يقول للرسول « سمى كليوباترا كما يسمونها في روما وآخذني على أخطائي بكامل حريتك . . . فالأعشاب الضارة تنمو عندما تسكن الرياح العاتية ومن يجربنا بأخطائنا كمن يحرث أرضنا » . (ف ١ م ٢ ب ٩٧ - ١٠٢) . وكان قد قال أيضا في نفس المشهد (ب ٨٨ - ٩٠) « يسمعى احلى الكلام من يصارحنى بالحقيقة وان كانت قاتلة » . وكما كان انطونيوس كريما مع رجاله واتباعه حتى انه بيديه يصافع خدمه ويدعوهم الى الجلوس بجواره اثناء الوليمة ويشكرهم على ولائهم له ويتمنى لو يستطيع ان يسدد دين هذا الحب والولاء والتفاني (ف ٤ م ٢ ب ١٠ وما يليه) .

»

ويتلخص جوهر شخصية انطونيوس في نصيحته المسداة الى قيصر على مأدبه بومبي حيث قال له « كن طفلا للزمن » يرد قيصر « أملك هذا » (ف ٢ م ٧ ب ٩٢ - ٩٤) ففي هذه النصيحة البسيطة وفي رد قيصر المحكم يتضح الفرق الاساسي بين هاتين الشخصيتين . اذ يتمتع انطونيوس بالكثير من طباع الاطفال فهو ابن اللحظة الراهنة يعيشها ولا يفكر في سواها كما انه يختار اسهل الطرق للخروج من المتاعب بغض النظر عن النتائج وكل ما قد وقع في الماضي بالنسبة له يعد في حكم المنتهى بحلول الحاضر (ف ١ م ٢ ب ٨٨) انا عن المستقبل فلا وجود له في حساباته حتى انه يسكت اينوياريوس عندما حاول الاخير التنبؤ بمستقبل الاحداث وعرض خطة تكتيكية (ف ٢ م ٢ ب ١٠٧) . فانطونيوس الطفل ابن اللحظة الحاضرة هو الذي يوافق على الزواج من اوكتافيا بلهفه لان قدميه في روما ولأنه يأمل في التغلب على رغبته القلبية في العودة الى كليوباترا . فكان كالمستجير من النار بالرمضاء فالمشهد التالي يكشف لنا وله استحاله تحقيق ذلك الامل رغم عزم صاحبه الاكيد ونيت الصادقة . وبعد ذلك يتنهز انطونيوس اول بادرة للاختلاف مع قيصر ذريعة لهجران اخته اوكتافيا والعودة الى مصر وكليوباترا . انه هكذا « طفل الزمن » بتشكل سلوكه حسب ملابسات كل لحظة على حده ، وقد تمجده باسماء وعابسا بين لحظة وأخرى ، دون تناسق في الانفعالات او تسلسل في التصرفات . انه الجندي الفنان ، فهو أبعد ما يكون عن البرود كما انه ليس جسدا خالصا بخيال ابداعي يمكنه من العربة في المتع والملذات

والمآرب والتمرغ في وهج الشراء والشهرة باحساس شاعري . وهذا الجندي الفنان يستطيع التخلي عن هذه الماديات الحسية بعض الوقت ليتفرغ لمهامه الرسمية وواجباته الامبراطورية الجامده . ومثل هذا الطفل الفنان لا يمكن ان يسفك دما من اجل عرش مثل ماكبث كما انه - وهذا هو الالم - لا يمكن ان يدر حكم الامبراطورية الرومانية مثل قيصر .

ومن الواضح ان اهم ميزة زين بها شكسبير - وبلوتارخوس دون قصد - بطله هي انه جعله يعترف باخطائه وعيوبه صراحة . فهو على علم تام بسمعته السيئة في روما ويطلب من اوكتافيا الا تأخذ بكلام الناس قائلا « لقد مسخت الشائعات سمعتي فلا تحكي على نقائص من كلام الناس . انالم الزم السبيل السوي في سالف الايام ولكنني سأنتهج الطريق القويم في كل ما أفعله من الآن فصاعدا » (ف ٢ م ٣ ب ٥) . ولكنه هو نفسه الذي يقول ما معناه أن اعترافه بعيوبه لا ينقص من عظمته (ف ٢ م ٢ ب ٩٦ - ٩٨) .

وعلى هذا الاساس لنمضي في حديثنا عن اخطاء انطونيوس ولا يفوتنا ان نشير الى حادثة السطو على بيت بومبي الاكبر دون وجه حق ودون دفع الثمن . وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس وسبق ان ألمحنا اليها . اما في المسرحية فنجد بومبي يخاطب انطونيوس قائلا « لقد اغتصب منزل والذي فيما اشبهك بالوقواق الذي لا يبني لنفسه عشا وانما ينتصب أوكار العصافير الاخرى » (ف ٢ م ٦ ب ٣٨ - ٢٩) . ويشير بومبي الى الخسة في سلوك انطونيوس لان الاول قد اكرم وفادة وضيافة ام انطونيوس فلم يلق من الاخير اى بادرة للامتنان او العرفان بالجميل (ف ٢ م ٦ ب ٤٤ - ٤٦) .

وتهون كل هذه المساويء اذا وضعت الى جوار خطيئة انطونيوس الكبرى والتي يتحدث عنها بومبي فيقول « يجلس ماركوس انطونيوس في مصر للتمتع بالولائم ولن يشعل الحرب قط خارجها » (ف ٢ م ١ ب ١١ - ١٣) . ويقول ايضا في نفس المشهد (ب ٣١ وما يليه) ما معناه ان انطونيوس رغم تفوقش العسكري على جميع اقرانه ورغم أن عسكريته تعادل ضعف عسكرية زميله في الائتلاف الثلاثي الا انه لن يقوى على ان يبارح حجر الارمله المصرية لأن الشهوة تستعبده . وتبلغ هذه النقيصة بأنطونيوس الى حد الفرار من اكتيوم هاربا في اثر كليوباترا وعندئذ يقول سكاروس احد رجاله « عندما دارت سفنها مع الريح متأهبة للفرار اثر سحرها على انطونيوس النبيل فأسرع هو أيضا بالهروب في اثرها وكأنه بطة بحرية خرفة وترك المعركة على اشدها . انفي لم ارق في حياتي منظرا يبعث على الحجل مثل هذا المنظر الذي اهدرت فيه الخبرة والرجولة والشرف » (ف ٣ م ١٠ ب ١٧ - ٢٣) . ويعترف انطونيوس نفسه بهذه الواقعة المخزية حين يقول « ان شعراسي في ثورة ، فالأبيض منه يؤنب الأسود على الحمق اما الأسود فيؤنب الأبيض على الخوف والحجل » (ف ٣ م ١١ ب ١٣ - ١٥) . وهنا يتجسد الصراع الداخلي في اعماق نفس البطل لان الشعر الأسود يمثل روح الشباب والطيئ وهو الذي أغراه بمواجهة قيصر الشباب اليافع في البحر كما أنه في نفس الوقت يمثل عاطفة الحب المتأججه . أما الشعر الأبيض فيمثل الجبن والجري هربا وراء كليوباترا خوفا من الضياع السياسي والعاطفي ان فقدها .

وهكذا تمثل شخصية انطونيوس الشكسبيريه صورة من صور احياء مفهوم البطولة أو فكرة الرجل العظيم (Vir magnus) ابان القرن السادس عشر لقد كان كل من يوليوس قيصر وانطونيوس امثلة بارزة للبطولة بسبب تمتعهم بالفضيلة (Virtus) وهي اللفظة اللاتينية التي تعنى في نفس الوقت « الرجولة المتميزة » او الفائقة . ذلك أن العناصر الجوهرية في مفهوم البطولة لدى الاغريق ولرومان تمثلت في القوة العسكرية والشجاعة في الحرب والشهامة وقت الشدة والذاتية المكرسة لحراسة الشرف وكسب الشهرة والمجد . فكثيرا ما كان البطل الاغريقي الاسطوري انايا متعجرفا ومغرورا قاسيا وهي أشياء تتعارض بالقطع مع المفهوم المسيحي للرجولة الكاملة التي كانت تتطلب صفات أخرى مثل التواضع الرزين والتروى الحكيم والحب العذري العفيف . وفي سنوات عصر النهضة حدث توتر شديد على الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين للبطولة والرجولة أى المفهوم الاغريقي الروماني الوثني والمفهوم المسيحي . فكان البعض يفضلون النموذج الكلاسيكي والبعض الآخر يميل الى الفضيلة المسيحية ثم جاء فريق ثالث وحاول المزج بين المفهومين . ولقد برزت عناصر المفهوم الكلاسيكي الوثني للبطولة في حياة شخصيات عديدة معاصرة لشكسبير مثل سير فيلي سيدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) وسير والتر والى (١٥٥٢ - ١٦١٨) . وظهرت هذه العناصر في مسرحية « تامبور لين العظيم » (Tamburlane the Gneat) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) المنشورة عام ١٥٩٠ وفي مسرحية « بوسي دامبوا » (Bussy d'ambois) جورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤) المنشورة عام ١٦٠٧ وفي مسرحيات كثيرة تدور حول شخصية يوليوس قيصر ونشرت في هذه الاونة . أما مسرحيات شكسبير ولا سيما « كوريلانوس » فتعكس التوتر بين المفهومين الكلاسيكي والمسيحي لانها تخلط بينهما .

لقد كان بلوتارخوس على علم تام بنقص واططاء شخصية انطونيوس فسلط الأضواء عليها ولكننا مع ذلك نرى في انطونيوس

بلوتارخوس بطلا فاضلا بتخطى عوائق اللوم والنقد ليفوز باعجابنا واحترامنا . وهذه الصورة البلوتارخيه للبطولة في شخصية انطونيوس والتي تعكس المفهوم الكلاسيكي للبطولة بصفة عامة تنبعث في رداها الجديد في هيئة انطونيوس شكسبير الذي لا يكف عن الزهوب أنه من نسل هرقل بطل الابطال الاسطوري والذي يعتز بصفاته البطولية ويقول لاوكتافيا « ان فقدت كرامتي فقدت نفسي » (ف ٣ م ٤ ب ٢٢) فهذا يعنى أن الكرامة والبطولة والمجد هي انطونيوس ولا حياة له بدونها (راجع ف ٢ م ٢ ب ٨٩ ، ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ، ف ٣ ب ٢٢ ، الخ) .

صفوة القول أن الفضائل والنقائص تزوجت في شخصية انطونيوس وتداخلت تماما بحيث لا يمكن الفصل بينها . حقا لا يمكن رؤية الجانب المضيء في هذه الشخصية الا مع الظلال التي تعتوره . واذا سلمنا بما يقوله ليدوس في المسرحية أى أن أخطاء وراثيه لم يكتسبها لكنها مسرفين في التسامح والتساهل على حد قول قيصر في نفس المسرحية . ونحن على اية حال لا نتجاهل محاولات شكسبير للتخفيف من نقائص انطونيوس كما وردت عند بلوتارخوس فأحداث المسرحية كلها توحى بوجود تيار جارف يدفع كل الشخصيات الى مصيرها المحتوم ولم يكن بوسع انطونيوس او غيره الوقوف في وجه هذا التيار . ولقد واجه شكسبير نفسه بعض المصاعب في عملية التخفيف هذه . فهجران انطونيوس لاوكتافيا الزوجة الصالحة عمل شائن بكل المعايير القديمة والحديثة ولم يستطع الشاعر الانجليزي الفذ بكل طاقاته الدراميه أن يفعل شيئا سوى أن يهدف بعض التفاصيل المتعلقة بهذه الحادثة مثل ما ورد عند بلوتارخوس من أن اوكتافيا عندما هجرها انطونيوس كانت حاملا بالطفل الثالث من انطونيوس وانه طردها من بيته في روما وهي التي قد رفضت ان تتركه من قبل عندما طلب منها ذلك قيصر وأصرت على مباشرة مصالح زوجها وتربية اطفاله جميعا منها ومن زوجته الاسبق فولفيا . هذه الحقائق التاريخية التي وردت عند بلوتارخوس حذفها شكسبير لانه رأى فيها ما يهدم الشخصية المأساويه لهذا البطل كما ارادها . وبالنسبة لشكسبير في تصوير اعمال قيصر التي خرقت الاتفاقيات المبرمه بينه وبين انطونيوس وذلك من اجل تبرير تصرفات الاخيره وهودته لكليوباترا . زد على ذلك أن الشاعر سلب الأضواء على الحب الاخرى المتبادل بين اوكتافيا وقيصر من اجل أن يخفف تعاطفنا واشفاقنا تجاه اوكتافيا التي هجرها زوجها لانها لن تحطم تماما وسيتلقفها اخوها بالمطف والرعايه . لقد ارادها شكسبير في المسرحية اخت عدو والنسبه لانطونيوس أكثر من كونها الزوجة . واخيرا فان ادراكنا لعدم الاتفاق في الطباع بين انطونيوس واوكتافيا يمنعنا من أن نعطي لانفصالهما وفشل هذه الزيجة اية أبعاد مأساويه قد تكون على حساب مأساويه شخصيه انطونيوس نفسه وعلاقته الغراميه بكليوباترا .

ولقد قام شكسبير بمهمة رسم شخصية انطونيوس بطلا مأساويا على مراحل تدريجيه وفي بطن ملحوظ وخطى ثابت . فمن الملاحظ مثلا أن معظم الانتقادات الموجهة لمسلك وشخصية انطونيوس تقع في اول المسرحية اما آخرها فيلقى الأضواء على صفاته البطولية الباهرة ويملأ فضائله المسترة وينفض التراب عن كنوز الذهب الكامنة في قلب هذا الرجل المهزوم . وهكذا لم يقع التحول المأساوى في شخصية هذا البطل بمعجزة خارقه او مفاجأة طارئة وإنما نبع هذا التحول بصورة طبيعية من نفس هذا البطل وسلسلة الاحداث التي مرت به وذلك بوسائل الفن الدرامي المتقن . ومن المعجيب أن وجهة النظر الرومانية المتقدمة لسلوك انطونيوس تأتي في بداية المسرحية كحقيقة واقعه مقبولة ومنطقية ولكننا ما أن نصل الى نهاية المسرحية حتى نحس بأن وجهة النظر هذه لم تكن صائبة وينبغى تصويبها وتعديلها لان انطونيوس نفسه فيما بين البداية والنهاية قد تخلص من همومه ونقائصه . واستطاع الشاعر عن طريق تصعيدات عاطفيه متدرجة ان يحول مشاعرنا تجاهه لانه أى انطونيوس هو الوحيد يحرك الدموع في مآقي كليوباترا (ف ٣ م ١١) ويستولى على ولائخدمه وتغافل أتباعه وعلى رأسهم ابنو باربوس (ف ٤ م ٢) . وهندما يهجر ابنو باربوس سيده انطونيوس يأتي رد فعل الاخيره نيبلا مشرفا (ف ٤ م ٥) فيموت ابنو باربوس ندما على هجران انطونيوس (ف ٤ م ٩) . اما ابروس الذي طلب منه انطونيوس ان يقتله فيقول مخاطبا سيده فلتدر وجهك النبيل على اذن ذلك الوجه الكريم الذي يقده كل العالم « ويقتل ابروس قائلا » هكذا احرب من الحزن على موت انطونيوس » (ف ٤ م ١٤ ب ٨٥ - ٩٥) . لقد ارتقى الحب بانطونيوس الى أسنى درجات النبل حتى انه عندما سمع ام كليوباترا قد ماتت قرر الانتحار على الفور ولما اكتشف كذب هذا النبا وبينما هو يعاني سكرات الموت لا ينطق بكلمة تأنيب واحدة . ازاء هذه الاكثوية القاتلة ولم يعد يحفل الا بسعادتها وخلصها هي (ف ٤ م ١٤ م ١٥) .

تلك هي الصورة المأساوية التي خلقها شكسبير من المادة المستقاة من رواية بلوتارخوس الحافلة بالكثير عن انحلال انطونيوس وقسوته وتلقيه الرشاوي وميله للابتزاز والنفاق ونزعة للتسلط والديكتاتوريه . لقد حذف شكسبير اغلب هذه الحقائق أو قلل من شأنها وأهم وصف بلوتارخوس لموت انطونيوس على انه جبن وبؤس . وكان من الطبيعي ألا يذكر شكسبير حقيقة ان الكثيرين من الملوك والاصدقاء والخدم هجروا انطونيوس حتى قبل معركة اكتيوم وحذف الشاعر ايضا واقعة الرجل - سكاوس في المسرحية - الذي اهدته كليوباترا علة الحرب الذهبية مكافأة على حسن بلاته في احدى معارك الاسكندرية إلتهميده فآخذ المكافأة ليلا ليهجو انطونيوس في الصباح وينضم الى صفوف قيصر . وحذف شكسبير كذلك حقيقة ان انطونيوس هو الذي امر بقتل بومبي وبدلا من ذلك جعل انطونيوس يدين مجرد التفكير في هذا الامر . ومع ان شكسبير احتفظ بحقيقة ان فولفيا زوجة انطونيوس السابقة كانت امرأة مشاكسه خلقت لزوجها الكثير من المتاعب - فهي التي اعلنت الحرب مع

اخيه ضد قيصر في ايطاليا - الا انه حلف حقيقة انها كانت متسلطة في البيت ايضا تروض زوجها على الطاعة كما جاء في رواية بلوتارخوس فالزوج الذي تسيطر عليه زوجته سيطرة تامة لا يمكن ان يكون بطلا كلاسيكيا او شكسبيريا .

وعندما يعرض اجريا فكرة زواج انطونيوس من اوكتافيا يصفه انه « أحسن الرجال » (the best of men) ف ٢ م ٢ ب ١٣٣ - ١٣٥ وقارن ف ٣ م ٧ ب ٢٦) . تذكرنا هذه العبارة الانجليزية بمثيلات لها وردت في مسرحية سوفوكليس « بنات تراخيس » كوصف لبطل هذه المساة هرقل الذي تصفه ديانيرا فتقول « احسن الرجال جميعا » (panton aristos phos) بيت ١٧٧ طبعة (loeb) وناهيك بالعبارات الواردة في المسرحية التي عارض بها سينيكا « بنات تراخيس » وتحمل عنوان « هرقل فوق جبل اوبتي » ما يمننا الآن هو ان شكسبير حريص على ربط بطله انطونيوس ببطل الابطال الاسطوري هرقل سواء بالتلميح او التصريح . وتؤكد رأينا هذا حقيقة ان شكسبير جعل الجنود الذين سمعوا موسيقى يتردد صداها عشية المعركة النهائية بالاسكندرية بفسرونها على انها تعنى تحمل هرقل - لادونيوس كما يرد في رواية بلوتارخوس - عن البطل الذي يتشبه به ويسلك دربه البطولي اي انطونيوس (ف ١ م ٣ ب ٨٤) وعندما جرى بانطونيوس محمولا وهوين الموت والحياة ترفعه كليوباترا الى قبرها بمعرفة وصيغاتها قائلة « هذا جهد مضن ما أثقل وزنك يا سيدى » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٢) ولا نغفل في أن « ثقل الوزن » هنا يمكن أن يؤخذ حرفيا ولكننا في نفس الوقت نعتقد بوجود معان اخرى بجاذبيه نفضل بقل الوزن المعنوي ولا سيما اذا تذكرنا ان ثقل الوزن كان صفة من صفات البطولة الكلاسيكية . فهزقل بطل الابطال الذي يشبه به انطونيوس اضطر الى ترك السفينة أرجو في منتصف الرحلة الاسطورية به بعد ان رأى بحارتها أن ثقل وزنه قد يؤدي الى غرق السفينة وما يثبت أن « ثقل الوزن » اصبح سمة بطولية ان امير الشعر اللاتيني فيرجيليوس حرص على أن يمنح هذه الصفة لبطله أبنياس حتى انه جعل قارب معداوى شهر الاخوة خارون يشرف على الفرق (الاينادة . الكتاب السادس ٤١٥ وما يليه) . فسمه ثقل الوزن التي اتسم بها انطونيوس الشكسبيرى تؤهله بصورة مباشرة او غير مباشرة للانضمام الى زمرة الابطال او حتى للتقلد بهم على أقل تقدير .

والى جانب هذه الاشارات التلميحية لارتباط انطونيوس بهرقل في مسرحية شكسبير تشبهه كليوباترا دون مواربة بهرقل في حالة غضبه اذ تقول « انظرى أرجوك ياشارميان كيف يلعب هذا الروماني الهرقلي دور الغاضب » (ف ١ م ٢ ب ٨٣ - ٨٥ وقرن ف ٤ م ٣ ب ١٥) . لقد عرف عن الابطال الاغريق وفي مقدمتهم هرقل حلة المزاج وعنف الانفعالات حبا او كراهية ، عطفا او غضبا . وعبارة شكسبير المذكورة تربط بين انطونيوس وهذا الغضب البطولي او الهرقلي وتذكرنا بما يرد في مسرحية سينيكا « هرقل مجنون » و « هرقل فوق جبل اوبتي » . وفي مكان آخر تشبه كليوباترا شكسبير (ف ٤ م ١٣ ب ٢ - ٣) غضب انطونيوس بجنون أساس (اجاكس) بن تيلامون الذي قتل اغنام الاغريق بعد ان جن جنونه وظن انهم زملاؤه قادة الاغريق الذين اراد ان يتقدم منهم بعد ان اعطوا اسلحة اخيليلس الى اوديسيوس وكان قد وعد بها . وتعود كليوباترا فتشبه انطونيوس الغاضب بخنزير تساليا الذي اطلقته أرتميس الهة الصيد بعد ان رفض أونيوس ملك كاليديون ان يقدم لها القرابين فهو خنزير مجنون يدمر كل من اوما يصادفه (ف ٤ م ١٣ ب ١ - ٣) . ويبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا فيلعنها وينعتها بانها عاهرة تحولت ثلاث مرات وخائنة لصالح اليافع قيصر وبأنها روح مصر القلرة والكاذبة ، هذه الساحرة القاتلة التي كانت نظرة منها تدفعه للحرب دفعا أو تستدعيه منها فوراً والتي كان حبها انبل غاية في الحياة (ف ٤ م ١٢ ب ٩ وما يليه) . وكانت قضية انطونيوس ايضا عنيفة عندما رأى ثيدباس يقبل يد كليوباترا (ف ٣ م ١٢) وعندما ظن انها تخونه (ف ٤ م ١٢) مما دفعه هذه المرة لان يخاطب هرقل قائلا « علمنى يا جدي هرقل غضبك » (ف ٤ م ١٢ ب ٤٣) . يريد شكسبير اذن ويكل وسيله ان يلصق شرف الغضب البطولي المدمر بانطونيوس ليربطه بأبناس وخنزير تساليا وهرقل، وفاته أن يربطه « بغضبة اخيليلس المدمرة » التي تغنى بها هوميروس في ملحمة « الايالة » وفي البيت الاول منها . ولكنه اقتصر على الارشادات الاسطورية المذكورة على اساس ان الغضب البطولي المدمر سمة مشتركة بين جميع الابطال الاغريق بصفة عامة ويميز هرقل بصفة خاصة وهو البطل الذي يسلط الشاهر عليه اكثر الاضواء في اطار هذه الاشارات الاسطورية لانه الجعد المزعوم لانطونيوس . ملاحظة اخيرة في هذه النقطة وهي ان كليوباترا وكل شخصيات المسرحية يزادون اعجابا بانطونيوس كلما يغضب وكأنهم يدركون معنا ان هذه سمة البطولة المميزة . وهو اعجاب بالرهبة لانه مزيج من الحب والخوف وهي نفس المشاعر المختلطة التي كان بها يتعبد الاغريق لابطالهم الاسطوريين .

ويبدو الشبه واضحا بين انطونيوس وهرقل فيما يقوله الاول لمارديان خصى كليوباترا الذي جاءه بالنبا الكاذب عن انتحار كليوباترا ونصه « عليك ان تعد نفسك محظوظا اذ تنجو بحياتك ان جئتني بمثل هذا الخبر . . . اغرب عن وجهي » (ف ٤ م ١٤ ب ٣٦ - ٣٧) . فهنا نتذكر على الفور مصير خادم هرقل ليخاس عندما حمل سيدة الرداء السموم الذي نسجته ديانيرا بيديها وغمسته في دم الكنتوروس تيسوس فلما منها انه سعيدها اليها حب زوجها هرقل وكانت النتيجة انه احترق في هذا الرداء . يصف لنا سوفوكليس بالتفصيل مصير ليخاس في مسرحية « بنات

تراخيس (ب ٧٧٢ - ٧٨٤ . Ioeb) فتراه وقد تهشمت جمجمته على الصخور بعد ان قذف به هرقل الى اعلى فسقط اشلاء متناثرة . اما سينيكافقد اخذ هذا الوصف المروع ونفخ من روح المبالغة التي تميز بها العصر الفضي للادبى اللاتيني كله والذي ينتمى اليه هذا المؤلف . واستغرق هذا الوصف بغض الوقت أيضا في مسرحية « هرقل فوق جبل اوني » (ب ٨٠٨ - ٨٢٢ Ioeb) ولا شك أن وصف سوفوكليس وسينيكاف الفصل لهذه الحادثة يعد تمهيدا للعنف والقسوة البطوليين بالمفهوم الكلاسيكي . فاذا انتقلنا الى انطونيوس شكسبير وجدناه بعد هزيمته وخيانته كليوباترا له - كما ظن على الاقل - بقول « لقد ارتدبت رداء نيسوس فعلمنى يا هرقل وانت جدى كيف أغضب . . . دعنى اقلد بليخاس الى قرون القمر ويدي هاتين التي امسكت بأثقل العصى (أى هراوة هرقل المشهورة)^(٢٨) دعنى اقهر نفسي الاكثر جدارة »^(٢٩) (ف ١٢م ٤٣ - ٤٧) فارتباط انطونيوس بهرقل هنا لا يحتاج الى توضيح ، ولكننا فقط نشير الى صعوبة فهم هذه الابيات دون الرجوع للخلفية الكلاسيكية الاسطورية . كما ان هذا الكلام الوارد على لسان انطونيوس يهدف لانتحاره ويؤكد فكرة البطولة ذاتية التدمير بمعنى ان البطل التراجيدي هو الذي يدمر نفسه بنفسه تماما كما حدث بالنسبة لهرقل عند سوفوكليس في « بنات تراخيس » لان السم الذي احترق به في الرداء المسموم جاء اصلا من سهامه التي قتلت نيسوس والتي كان قد غمسها من قبل في سم الحية الاسطورية هيدرا في ليرنا . وهذه الفكرة نفسها هي جوهر الشخصية المأساوية لانطونيوس وغيره من ابطال شكسبير .

يستحث انطونيوس خادمه ايروس على ان يقتله تماما كما استحث هرقل ابنه هيللوس لكي يحرقه حيا فوق جبل اوني في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس . الموقفان متشابهان بل ان الكلمات والعبارات التي ترد على لسان انطونيوس تذكرنا بمثيلاها التي ترد على لسان هرقل . فعلى المثال يقول انطونيوس مخاطبا ايروس « اذ ينبغي ان تعالجني بالجرح الذي تحدثه ، اخي سيفك الامين من غمده »^(٣٠) (ف ١٤م ٧٨ - ٧٩) . افلا تذكرنا هذه الكلمات بما يقوله هرقل سوفوكليس لابنه خيللوس لكل من حوله في « بنات تراخيس » ونصه « من أجلكم شقيت كثيرا وقضيت حياتي لكي اطهر ارضكم من الحيوانات المفترسة ويحرككم من الوحوش ،والآن تتركوني أفنى في عذاب طويل ولا يقدم احدكم لى يخلصنى بالسيف او بالنار الكريمة » (ب ١٠١١ - ١٠١٣) وهونفس المعنى الوارد ايضا في كلمات انطونيوس شكسبير للجنود الذين التخوا حوله بعد ان سقط على سيفه « من احبني فليقتلني » (ف ٤م ١٤ ب ١٠٨) لقد صار الموت بالنسبة لهرقل وانطونيوس في لحظاتها الاخيرة هبة كريمة وبرهانا على الاخلاص والوفاء وأقرب ما يكون الى حرية الانطلاق في عالم الخلود ما يكون عن العقوبة والخوف وهذا ما سنعود اليه بعد قليل .

وفي الفصل الثاني المشهد الخامس (ب ١٩ - ٢٣) نتحدث كليوباترا عن انطونيوس فتصوره دمية بين اصابعها تلعب بها كيف تشاء انها تسخر منه حتى يصل الى حافة الغضب نهارا ثم تسترضيه ليلا وفي الصباح التالي « على حد قولها » أفعته بالشراب حتى نام ثم غطته بغطاء رأسي وعباوتي وامتشقت انا سيفه الفيلبي (أى الذي إنتصر به في معركة فيليبى على قتلة يوليوس قيصر) وهذه كلمات ينبغي ان نتأملها جيدا ونأتن في تأويلها لان شكسبير هنا يستغل ما اشارة وردت عند بلوتارخوس - وهو يقارن بين مسيرة بيسطريوس وانطونيوس - الى اسطورة او معالى الملكة الليدية التي اشترت هرقل خادما ذليلا وسلبته جلد الاسد والحرواة وكل مظاهر البطولة وألبسته زى النساء الشفاف ومارست فيه كل لذاتها

(٢٨) عن اسطورة هرقل راجع مقالنا « شخصية هيراكليس منذ نشأة الاسطورة » مجلة الثقافة القاهرة عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ - ص ٩٣ وعدد ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ص ٧٥ . وراجع ايضا مقالنا « هرقل : بحث في مغزى اسطورة التلّيه واصولها الشرقية » مجلة أفاق عربية البغدادية (يناير ١٩٧٨) ص ٦٢ - ٧٤ .

(٢٩) يترجم الاستاذ محمد عوض هذه الفقرة كما يلي « لقد تسربت رداء مسموما فعلمني يا هرقل وأنت سلفي غشيك لاستطيع قذف المرء حتى يصل الى القمر ويأخذ كهله التي تحمل أثقل المعصى علمي كيف اقتل نفسي الباسلة التي هي من سلاتك » ا وتوضح لنا مثل هذه الترجمة الخطأ أهمية الرجوع للخلفية الكلاسيكية وقراءة الاساطير الاخرية بل الشروع في التعامل مع مسرحيات شكسبير بصفة عامة والمسرحيات الرومانية منها بصفة خاصة .

(٣٠) يرى بعض النقاد أن شكسبير وهو يفهم مأساة « انطوني وكليوباترا » على فكرة الاختيار المأساوي كان يضع في ذهنه اختياريين مشهورين في الاداب الكلاسيكية الأول هو « اختيار هرقل » بين الفضيلة والرذيلة والثاني اختيار ايناس بين ديدو ورسائله السماوية لبناء روما ، وقد أصبحت قصة « هرقل في مفترق الطرق » (Hercules in Bivio) قصة مشهورة ابان عصر النهضة بعد ان اكتشفها انسانو القرن الخامس عشر . وهناك أكثر من دليل على انها كانت معروفة لدى كتاب العصر الاليزابتي بفضل ورودها في الكتب الأولى لقرة ٣٢ من مؤلف شيرون « من الواجبات » (De Officiis) ومع ان شكسبير نفسه لم يشر الى القصة في اي موضع من مسرحياته الا انه من المستبعد ان يكون على غير علم بها ومن المرجح انه يراهى او يغير رسم الاختيار في « انطوني وكليوباترا » كاختيار بين الفضيلة (Virtus) واللذة (Voluptas) على منح اختيار هرقل الذي ابتدعه بروديوس وجاء برواية كسينوفون التي هي المرجع الأصلي (Locus Classicus) . ومع ان رواية كسينوفون هذه لم تكن قد ترجمت بعد الى الانجليزية في عصر شكسبير الا انها كانت متوفرة في ترجمات لايتيه صفة القول ان اختيار انطونيوس بين اوكتافيا وكليوباترا كان على شاكله اختيار هرقل بين امرأتين . والجدير بالذكر أن ذلك يقدم بطريقة غير مباشرة رأينا من ان توليق الحكيم - المطلع على شكسبير وادب عصر النهضة - قد تأثر باسطورة « اختيار هرقل » وهو يقيم للمأساوية في « السلطان الحائر » على الاختيار الاخلاقي . هذا وقد ترجمنا نص هذه الاسطورة كما وردت عند سينوفون في كتابنا « المصادر الكلاسيكية لمسرح توليق الحكيم » دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صفحة ١٨٥ - ص ١٩٨ .

الشهوانية وميوها المادية الى حد ضربة بصندلها الذهبي . ولقد شاعت اسطورة هرقل - او مغالي في نصوص الادب الاغريقي الروماني^(٣١) واستغلها كل من سوفوكليس في « بنات تراخيس » وسينكا في « هرقل فوق جبل اويتي » التي ترد فيها الابيات التالية « ولما نزل ضيفا على المرأة الليدية في تمولوس داعبها فبالحب أسرته وجلس امام مغزها الخفيف يلف الخيط الرطب بيده المتوحشه وبالفعل تخلت رقبته عن لينة الامد وغطت خصلاته أغطية الرأس النسائية يقف كالحاديات يعطر شعر رأسه الاشعث بالمر السبائي » (ب ٣٧١ - ٣٧٦) .

ونحن نعتقد ان شكسبير يشير الى اسطورة هرقل - او مغالي هذه عندما يجعل قيصر يتحدث عن انطونيوس فيقول « انه ليس اكثر رجولة من كليوباترا ولا الملكة البطلمية أكثر أنوثته منه » (ف ٤ م ١ ب ٥ - ٧) . بل ان الشاعر يجعل انطونيوس نفسه وفي قمة نأسه يقول لمارديان « بالسيدتك الحبيشة التي سلبتني سيفي » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١) فالسيف هنا هو رمز البطولة والرجولة في شخصية انطونيوس . وعندما ينقل انطونيوس الى كليوباترا بين الحياة والموت او على حد قول دبوميديس « يدهه الموت ولكن لم يميت بعد » (ف ٤ م ١٥ ب ٧) لنذكر ايضا هرقل الذي نقل بنفس الحالة من رأس كينايون الى تراخيس وتكتمل حلقات التشابه بين هرقل وانطونيوس عندما تصل عملية الربط بين البطلين التي بدأها الشاعر من بداية المسرحية وطورها رويدا رويدا الى قمتها وذلك بالإشارة الى نأليه هرقل اذ تقول كليوباترا « لو ان قوة جوتو (زوجة ابي هرقل جويتر) لجعلنا مبركوربوس (هيرميس) ذا الاجنحة القوية يحضرك ويضعك الى جانب جويتر (زيوس) » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٤ - ٣٦) . وذكر أونرهيرا بالذات وجنبا الى جنب مع جويتر له أهمية خاصة لانها كزوجة اب كانت قد طاردت هرقل ولاحقته بالدساتس والمؤامرات طول حياته الارضية فلما مات كانت هي وزوجها رب الارباب اول المستقبلين له في السماء بعد ان تم الصلح بينها وبين ابن زوجها الذي يفسر اسمه على انه يعني « مجدهيرا » (hera—kles)^(٣٢) .

بطل لم تظفر الحرب به في المعرى تحت لواء الحب مات

هذه هي مأساة انطونيوس كما رآها امير الشعر العربي احمد شوقي متأثرا بمسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » ومسرحية درايدن « كل شئ من اجل الحب » دون غيرهما من المسرحيات الاوربية التي عاجلة نفس الموضوع . وذلك لانها تركزان على عاطفة الحب في شخصية انطونيوس . اما اذا اردنا ان نتحدث عن هذا الجانب في بطل شكسبير فيجب ان نبدأ من العبارة التي قالتها وهو يغادر الاسكندرية الى روما مخاطبا عشيقته كليوباترا « ان كل قلبي يبقى هنا طوع اذاك » (ف ١ م ٣ ب ٤٣ - ٤٤) . اما كليوباترا المتقلبة فتحدث عنه وكأنها تنظر في مرآة ذاتها اذ تقول « في لحظة أكون مريضة وفي اللحظة التالية أشفى هكذا يحب انطونيوس » (ف ١ م ٣ ب ٧٢ - ٧٣) وهي تعني ان انطونيوس هو انى متقلب المزاج ولكن سهام نقدها ترتد الى نفسها بحركة تلقائية من وحى كلماتها . انها بدائها الانثوى تويخ انطونيوس على عدم حزنه لموت فولفيا وتقول « لقد تعلمت من درس فولفيا ، اني لارجوك أن تتحى جانبا لتتجنب قليلا من اجلها ثم تعود الى لتودعنى قائلا بأن دموعك كانت من اجل انا ، لتلعب دورك التمثيلي بمهارة بارعة يارفيقي الطيب . . . » (ف ١ م ٣ ب ٧٥ - ٨٠) . تلك كلمات الدهاء الانثوى اما كلمات الصديق التلقائي فنسمعها من انطونيوس قبل رحيله في نهاية المشهد نفسه (ب ١٠٣ - ١٠٥) اذ يقول « ان انفصالنا هو بمثابة الرحيل والبقاء معا في آن واحد فانت التي تمكثين هنا تذهبين معى بروحك وانا الذي ارحل باق معك هنا (بقلبي) » .

ولنعد قليلا الى بداية المسرحية حيث يتحدث فيلوبحزن واسى الى زميله المواطن الروماني ديميتريوس عن مدى انهار انطونيوس وهبوطه من كونه « احد اعمدة العالم الثلاث » الى « عاشق العاهرة الابله » (ف ١ م ١ ب ١٢ - ١٣) ومن الملاحظ ان إسمى هذين الرومانيين لا يرد في حديثهما اثناء الحوار مما يعطى انطباعا بانها يمثلان دور الجوقة او على الأقل يعبران عن وجهة النظر الرومانية العامة . ما يهمننا على اية حال هو اننا تخرج من حديثهما بظهور انطونيوس كبطل ملحمى وقع في هاوية الحب وغاص في اوحاله الى قمة رأسه فالحب في رأيها هو العدو الحقيقي للفعل البطولي والمدمر لبنان المجد والشرف . ويقول انطونيوس نفسه انه خاض كل معاركة من اجل كليوباترا التي ظن انه استولى على قلبها فكانت هي التي سلبته الفؤاد (ف ٤ م ١٤ ب ١٥ - ٢٠) . ويقول بعد ان سمع نبأ موتها المكشوب « ساحق بك يا كليوباترا وسوف أبكي من اجل ان تصفحي عني » (ف ٤ م ١٤ ب ٤٤ - ٤٥) . ويضيف قوله « ان ديدو وأبنياس سوف يحتاجان الى اتباع حولها ومستلث كل الاشباح حولنا »

(٣١) جاء ذكر اسطورة اولفغالي وتبادل الملابس بينها وبين هرقل عند اوليديوس (Fasti II 317) وهو الكاتب الذي اغترف من منجمه شكسبير الكثير من الاساطير . وجدير بالذكر ان لنا بحث بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر الان ويتناول هذه النقطة وغيرها بالتفصيل .

Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis in the Trachiniae "of Sophocles and in" Hercules Oetaeus" of (٣٢) Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth,) Arhem 1974 (Pussim.

(ف ٤ م ١٤ ب ٥٣ - ٥٤) . فانطونيوس هنا يشبه نفسه باينياس بطل ملحمة فرجيليوس «الأيبيادة» والذي معجز حبيته ديدو في قرطاجه لكي يحقق الرسالة السماوية المنوطة به من قبل الآلهة وهي تأسيس الدولة الرومانية^(٣٣) فما كان من ديدو ويعد رحيله الا ان انتحرت وعندما نزل اينياس الى العالم السفلى ادارت له ظهرها ولم تشأ ان تحدثه .^(٣٤) ولكن الجدير بالملاحظة ان التشابه بين البطلين لا يقوم على أسس متينة فبطل فرجيليوس ضحى بالحب من اجل الواجب الوطني الذي اخذ طابعا دينيا اما انطونيوس شكسبير فقد ضحى بالامبراطورية من اجل الحب . ونحن نرى ان شكسبير قد أورد هذا التشابه تأثرا بشيوع قصة اينواس - ديدو في أدب العصر الاليزابثي . (٣٥)

لقد كان انطونيوس عاشقا نادرا ونفهم ذلك مما نقوله كليوباترا لا ليكساس رسول انطونيوس من روما وما معناه ان الرسول اكتسب من مرسله وسيله بعض الحيوية واللون فانطونيوس - كما نعرفه - هو اكسير الحياة او حجر الفلاسفة الذي يتحدث عنه الكيميائيون أي أنه يهب الحياة الخالدة ويحول الاحجار العادية الى ذهب خالص (ف ١ م ٥ ب ٣٥ - ٣٨) . وبينما يلفظ آخر انفاص له في الحياة يقول انطونيوس « اني أموت يا مصر (كليوباترا) ولكنني لا أرجو من الموت الا أن يهبطني هنيهة لأطبع على ثغرك آلاف القبلات . . . هي للأسف آخر قبلاي » (ف ٤ م ١٥ ب ١٨ - ٢١) . فانطونيوس عاشق بطبعه فنان في عشقه وعندما التقى بكليوباترا عثر على ضلالتة المنشودة اذ وجد فيها الكمال لانها اشبعته الجوع في روحه وروت ظمأ قلبه وجسده ومجدت كل وجوده واعطت لحياته معنى وطعما لم يعرفها من قبل . لقد أسكرت الملكة المصرية حواسه الى درجة انه صار ينهر بكل ما يصدر عنها سواء أكان توبيخا او مداعبة غفيا او سخريه عطفيا او قسوة بكاء او ضحكا . ولكنها من جانبها كانت تحب ما يحب وتفوق عليه في حبه ، تشرب الانخاب معه حتى الشماله او حتى ينام وترد على فكاهاته الجاهل ذات الطابع الروماني الصارم بفكاهات رقيقة مهذبة وساخرة كانت تمثل له كل دور يروق له وتنافس الجاذبية البارزة في شخصيته كعاشق للحياة بجاذبية أنثوية أكثر قوة وأشد فتكا . انها شريكته في لعبة الغرام وللة الهوى دون ان تتنازل عن الجلال الملكي الذي يميز به وزادته التجربة صقلا وعظمة . تذكر شارميان كيف ان كليوباترا راهنت انطونيوس ذات مرة على الصيد وعندما جعلت احد الغطاسين يثبت في شمس انطونيوس سمكة كبيرة مملحة فعندما احس انطونيوس بثقل الشص جذبها بحماس وقفز فرحا بما غنم مما اثار الضحك والمزح والمرج (ف ٢ ن ٥ ب ١٥ - ١٨) . ولقد وردت هذه الاقصوصة الطريفة عند بلوتارخوس ولكن شكسبير كشفها واستغلها للكشف عن دهاء كليوباترا العاشقة وقدرتها على المغازلة والتندر بما يثرى طبيعة التزويج ويقضى على أية بادرة للملل في هذه الشخصية متعددة الجوانب .

لقد عشق الفنان او طفل الزمان في شخصية انطونيوس كليوباترا قبل ان يعشقها انطونيوس الرجل . وهو لم ينخدع امامها بل كان يعرف عنها كل شيء حتى نقائصها وتجاربها الغرامية السابقة وماضيها الحافل بالعشاق . وهو يعرف أنها يمكن ان تحونه ولكنه لا يعبا بذلك ما دامت صورتها قد انطبعت في قلبه على أكمل وأجل وجه . حقا ان انطونيوس ليدور في هذه المسرحية وكأنه قد ولد ليحب كليوباترا فزاح يعطيها كل ذروة من قلبه وكل ما يملك من حب ويطوله أو مجد وعظمة واخذت هي منه كل شيء ودمرت في النهاية . حقا ان كليوباترا شكسبير لم تحن انطونيوس ولكنها بالفعل امرأة شهوانية كما انها هي التي قتلته بحبها العنيف الذي جعله ينسى نفسه ويحمل واجباته . ان حبها الفتاك هو الرداء المسموم الذي ما أن وضعه على جسده حتى أتى عليه كما حدث لمركل عندما ارتدى رداء ديانيرا (التي لم تكن تتمتع بلذة من الدهاء) .

وحب انطونيوس لكليوباترا ليس جسديا صرفا كما أنه ليس روحيا صوفيا وانما يجمع بين هذا وذاك ويتأرجح هنا وهناك . فاذا كان الشاعر الانجليزي على سبيل المثال يركز على استخدام لفظة الذهب ومشتقاتها وما الى ذلك من ماديات يتزعم في ظلها الحب الجنسي كالمآذب والولائم وغيرها فانه ايضا وفي نهاية المسرحية يسمو بعاطفة الحب عند العشيقين الى مستوى رفيع من الصفاء الروحي . وفي الحقيقة يستغل شكسبير موضوع الخصوبة الجنسية المميزة للابطال بصفة عامة وهرقل وانطونيوس بصفة خاصة ليربطها بموضوع الخصوبة في الطبيعة ككل . ففيها تتزاوج العناصر ويلتقي البارد بالساخن وتغصب الشمس الارض ويختلط الموت بالحياة والارض بالبحر . هناك بالفعل في المسرحية حشد من العناصر الكونية التي يمزج الواحد منها بالآخر عن طريق الحب وهو امتزاج يقابل ويؤكد خصوبة التزاوج بين انطونيوس وكليوباترا وهما العشيقان^(٣٦)

(٣٣) راجع اعلاه حاشيه رقم ٣٠

(٣٤) النظر فرجيليوس الاينبيادة الكتاب السادس بيت ٤٥٠ وما يليه .

(٣٥) راجع

R.K.Root, Classical Mythology in Shakespeare) A Thesis for the Ph. D. Degree, Yale Studies in English, New York Heby Holt & Company 1903 (pp. 56-58) Dido (, Cf.33-34) Aeneas (.

(٣٦) من استخدام لفظة « الذهب » ومدلولاتها المجازية وعلاقتها الوطنية بالجو الامبراطوري الذي عشقه انطونيوس وعن موضوع الحب الجنسي وعلاته بالرغاء في المسرحية راجع

Knight, op. cit., pp. 205-206, 227-244.

اللدان في النهاية يتداخل الموت والحياة في مصيرها تداخلا يجعل كليوباترا تقول ان الموت يشبه دغدغة الحبيب اما انطونيوس فيجرب مسرعا متلهفا الى الموت وكأنه يجرى الى سرير العشيق (ف ٤ م ١٢ ب ١٠١) .

واذا تحدثنا عن انطونيوس وكليوباترا كعشاق لا بد ان نربط ذلك بكونها امبراطورا وامبراطورة فذلك ما يعطى لحيبها بعدا جديدا . واكثر من ذلك فمن الممكن ان يتعرف المرء على خطة استراتيجية في حببها ، انها يتبعان سياسة تشبه خطة فيتند يوس أي « اختيار الخسارة » واذا كان اقصى اختيار للحب هو وضع العاشق في موقف يكشف الى اى مدى يمكن ان يضحي من اجل معشوقته فان هزائم انطونيوس العسكرية تأتي مهورا مدفوعة وقرابين مذبوحة في معبد الوفاء والحب . اما وقولها هي بجانبه فهو دليل قاطع على اخلاصها . ولكن علاقة العاشقين تقوم على توالى مواقف الشك والثقة فهي علاقة غير مستقرة تقابلها علاقة الزواج التقليدي المستقر بين انطونيوس واوكتافيا والذي تم لضمان الامان وتحقيق المصالحه بين انطونيوس واوكتافوس . انه زواج تدعمه اهل سلطه سياسية في العالم الروماني . ولكن هذا الدعم نفسه هو الذي دمره له الزيجه التي دلت على خواء النظم الرومانية التقليديه في مقابل العلاقة الغرامية غير التقليدية . اى بلا زواج - بين انطونيوس وكليوباترا . فهما عاشقان لا تؤيدهما اية سلطة سياسية ولا يعبدان نفس الالهة حتى انطونيوس يعتبر حبه لكليوباترا نوعا من عصيان هذه الالهة (ف ٣ م ١١ ب ٥٨ - ٦١) . ان حببها لا يجد التأييد الا من ارادتيها فلا قانون^(٣٧) يستطيع ان يحكمها لأنها القانون لنفسبها . فهي علاقة تقليدية لها صفة العالمية لأنها تتخطى الحدود والقيود ولا سيما قواعد السياسة واصولها . وهذا هو مصدر عدم الامان والاستقرار في هذه العلاقة لان انطونيوس وكليوباترا لا يملكان اى سبب يدفعهما لكى يجب كل منهما الآخر بل على العكس من ذلك فان كل شيء يقف في طريق هذا الحب ويتنافس معه . ولما ثبت حببها لكل تلك المعاي والاختبارات أثبت اصابته وعرف كل منهما أنه حيث لا توجد اية قوة رابطة بينهما كمقد زواج او التزامات عائلية اجتماعية او مصالح سياسية ضرورية فان اخلاص كل منهما الآخر لا يمكن ان يكون الا بدافع الحب وهكذا رشح حببها رسوخا تاما ولا سيما عندما واجها العالم كله بمفرديهما . ويمكن ان نلخص الموقف بينهما كما يلي : العلاقة التقليدية تعطى الامان وتقلل المواطنين اما العلاقة غير التقليدية « فتستطيع ان تحتفظ بتأجج المواطنين بل وتزيدهما اشتعالا ولكن على حساب الشعور بالامان ولهذا فان الحب الذي يتعارض مع التقاليد يأخذ طابعا مأساويا^(٣٨) اما الحب الذي يتمشى معها فهو ذو طبيعة كوميدية .

ان حب انطونيوس وكليوباترا لا يمكن ان يكون ببساطة شكلا من اشكال الحياة الخاصة المتعارضة مع الحياة العامة . فمع انها يخرجان على اطار الشكل التقليدي للحب أي عقد الزواج مثلا ، الا انها في بعض حالات العزلة والياس يلجآن الى محاولة كسب التأييد لحببها من الناس حولها . كما انها لا يتجاهلان تماما الحياة العامة ومتطلباتها . ومن ثم لا يمكن القول انها ضحايا بالسياسة من اجل الحب لانها لم يعتزلا الحياة السياسية ليتحررا من واجباتها ويفرغا للحب . وعندما طلب انطونيوس المهزوم من اوكافيوس المنتصر أن يعيش كمواطن عادي في اثينا (ف ٣ م ١٢ ب ١٥) شفع طلبه بالتماس آخر هو ان تحتفظ كليوباترا بالعرش (ف ٣ م ١٢ ب ١٦ - ١٩) . اذ ربما كان يفكر حيثش في خلق صورة جديدة لحببها صورة ملكة تعشق مواطنا عاديا . ان النقاد يعتمدون على الفقرة التي يقول فيها انطونيوس « دع روما تدوب في التير ؟ . . »

(٣٧) يقول كانتور « لقد قرر انطونيوس ان يجعل معركة اكتوبر بحرية لا برة (كما كان متوقعا) لانه في السياسة كما هو في الحب يحظر المنطق الخلاق والعرف . وكان موقفه هذا بمثابة اختبار لولاء اتباعه الذين كان عليهم ان يتبعوه معها حدث ولكن هذا التحكم الاعباطي دلع اخلاص الناس (اينوباريوس) الى تركه ولي الحقيقة لان المبدأ الذي يسير عليه انطونيوس وكليوباترا في الحب والحرب هو اخلال القوانين والاعراف واحكام المنطق . حتى أن حمايتها بالاسكتلوية ما هي الا « زواج خارج القانون » لذا عرفنا الطغيان بأنه « حكم خارج القانون » لانطبقت على نظام حكمها وحببها نفس الصفة « الطغيانية » . لقد كان دائما يفعلان الشيء غير المتوقع »

Cantor, op. cit., pp. 200-201.

(٣٨) يتحدث كانتور عن بلور المأساة في قصة حب انطونيوس وكليوباترا فيقول انه لا بد من أن نقرأها ككوريلانوس فلذا كانت كليوباترا ، الكامن الأعظم لا يروس تظهر في النهاية احتقارا حاسما للشهرة الجسدية فان كوريلانوس الذي ذهب بروحانيته الى الشطط وجد نفسه في النهاية عرضة لاهراء ايروس . وعندما تحاول كليوباترا ان تحيا حياة ايروس اي الحياة الجسدية الخالصة وجدت نفسها في النهاية تلوب روحانية وتتمنى ان تلوب في المحبوب اوي الموت . ان الانسان لا يستطيع ان يكون ببساطة جزء من كل اكبر دون شخصية مميزة لفردية وكيانه كالتحلة في الحلبة . ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع ببساطة ان يصبح كلا لنفسه وكأنه اله . فروحانية كوريلانوس تتطلب منه ان يكون مكثفا بنفسه اكتفاء ذاتيا ويقف بمفرده ولكنه تعلم في النهاية أنه بحاجة الى الآخرين وانه جزء من كل اكبر منه اي الأسرة والمدينة . اما انطونيوس وكليوباترا فيحس كل واحد منهما بنقص شديد وهو عديد من الآخر ويوغب في الاندماج في كل اكبر ولكنه يتردد عندما يتحقق ان خواصه الفردية ستضيع في الكل . ومن الواضح ان بلور مأساتها تكمن في هذه التزعزعات المتضاربة ، وهكذا كان كوريلانوس ضحية التمزق بين رغبة في ان يكون مستقلا عن روما وحاجته الماسة الى مدينة يقوم بخدمتها والدفاع عنها . وهنا نجد بلور مأساة الحب في قلب كل من كليوباترا وانطونيوس . وهي ايضا مأساة روما الامبراطورية ككل فهذه المدينة الامبراطورية نفسها لا تستطيع ان تلغ بمفردها في مواجهة العالم كله ولكنها لا تستطيع في الوقت ذاته ان تندمج في هذا العالم الا على حساب شخصيتها المميزة انظر :

Cantor, op. cit., pp. 178-179.

(ف ١ م ١ ب ٣٣ - ٤٠) للتدليل على عدم أكثر انطونيوس بواجبات الحياة العامة . ولكن هذا التحليل يعد سوء فهم لبقية كلام انطونيوس الذي يعتمد فيه على سلطانه السياسي لارغام العالم على الاعتراف بتميز وتفرد حبه . ان الحب الذي يريده هو شكل من اشكال الحياة العامة وقد يكون بديلا للمنصب السياسي التقليدي الذي فقد جاذبيته في ظل الامبراطورية الرومانية . ان انطونيوس يرغب في التحلل من عبء مسؤولياته السياسية ولكنه تواق للاستفادة من مزايا المنصب العام المرموق ولا سيما الشعور بأن كل العيون تصوب أنظارها اليه . ولا يمكن تصور ان يقبل انطونيوس مركزا متواضعا او مجهولا في المجتمع ، انه لا يمكن ان يعيش مغمورا ودون شعور بالنباله ، كل ما في الامر انه ربما اعاد النظر في ماهية النباله ويبحث عنها في الحب مفضلا اياه على السياسة والحرب .

لقد عبرت بورشيا عن رغبة متواضعة في مسرحية « يوليوس قيصر » وهي أن تكون شيئا ما أكثر من مجرد رفيقة منزلية لزوجها وهذا ما قد يذكرنا بماتطالب به كليوباترا في « انطونيوس وكليوباترا » وهو طلب غير متواضع فإنها ترغب في الاشتراك في كل شيء خاص بكليان انطونيوس ، لقد رفضت أن تتركه في معركة اكتيوم رغم كل التحذيرات فهي لا تستطيع ان تسمح لانطونيوس بان يفعل اي شيء لا يرتبط على نحو أو آخر بحبها . ومن ثم فقد قلبت معركة اكتيوم الى اختبار في الحب لا في الحرب ولا في السياسة . انها تريد ان تمارس سلطة عليا او طغيانية على حببيها انطونيوس . وهذا منبع من منابع المساواة في المسرحية لأن الحب أصبح غير حدود وأصبح رفض مطالبه امرا مستحيلا . وأصبح كل من العاشقين لا يمكنه ان يفعل شيئا بدون الآخر . فعندما علمت كليوباترا بزواج انطونيوس من اوكتافيا وأرادت الانتقام ادركت انها لا تستطيع تنفيذ وعيدها بدونه (ف ٣ م ٣ ب ٤ - ٦) ، اما انطونيوس فقد ربط قضيته بحقيقة ان كليوباترا تحبه بحيث ان أية بادرة للخيانة من جانبها ستضعف بلا شك من ولاء أتباعه له وهذا ما لاحظته اينوياريوس (ف ٣ م ١٣ ب ٦٣ - ٦٥) .

ان عدم مقدرة انطونيوس وكليوباترا على الفصل بين حياتها الخاصة والعامة قد جعلها يخرجان من تعقيد الى آخر . وكل تهديد لحبها جعلها يشكان في سلطتها السياسية - وهذا ما يصدق بصورة أكثر وضوحا على كليوباترا . أما كل تهديد لسلطتها السياسية فقد جعلها يشكان في امر حبها - وهذا ما يصدق بصورة أوضح على انطونيوس . فالأخير كلما شكك في سلطاته كحاكم احتاج الى مزيد من الاطمئنان الى حب كليوباترا له ، ومن هنا تأتي قوته حل ثيدياس . اما تصرف كليوباترا العنيف مع الرسول الذي اخبرها بزواج انطونيوس من اوكتافيا فهو كاريكاتير للملك شرقي مستبد . الا ان قسوة انطونيوس مع ثيدياس وان لم تكن مضحكة كما هو الحال بالنسبة لموقف كليوباترا من الرسول . الا انها ، مع ذلك ، قسوة طغيانية بلا شك . وهكذا يبدو كل من انطونيوس وكليوباترا كشخصيتين مزاجيتين في شئون الحكم والحب على السواء .

ان القول بأن أنطونيوس - بعيدا عن كليوباترا - كان من الممكن أن يكون محاربا من الطراز القديم يأتي في السطور الاولى للمسرحية على لسان فيلو ولكن لا يمكن أن يأخذ به الا شخص يفترض ان طريقة الحياة في روما الامبراطورية ثرية باختياراتها بحيث ان الانحراف عنها لا يمكن ان يفسر الا بقوى خفية . ولكن انطونيوس لا يرتبط هذا الارتباط بالقضية الرومانية لان الحياة العسكرية والانتصارات الحربية لم تكن هي السبيل لوحيد لتحقيق المجد كما كان الحال في الماضي القديم . بل ان النجاح نفسه لم يعد ذا قيمة كبيرة في روما ومن ثم فان طريقة الحياة التي اختارها انطونيوس تحمل في طياتها جزءا من المنطق . فحقق لولم يقابل انطونيوس كليوباترا كان من غير الممكن ان يكرس حياته كلها للحرب والسياسة فقط . ويمكن القول بأن الاحباط الذي اصاب انطونيوس في عالم السياسة هو الذي جعله عرضة للوقوع فريسة الحاذية في شخصية كليوباترا . لقد اختار انطونيوس كليوباترا نهائيا كائبل قضية يمكن أن يحارب من اجلها . ويأتي حب انطونيوس منسجما مع اهدافه السياسية لانه شخصيا يعتبر الولاء من قبل الاتباع اهم بكثير من نصر مؤقت في ميدان الحرب ومن ثم فان كليوباترا تقدم له نموذجاً يحتذى من قبل اتباعه في الولاء والتفاني (ف ٤ م ٤ ب ١٤ - ١٥) .

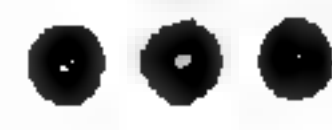
وبناء على ما تقدم فمن الافضل ان نركز اهتمامنا على التفاعل بين عالم السياسة وعالم الحب في دنيا « انطونيوس وكليوباترا » بدلا من الانشغال بالتعارض البسيط فيما بينها . لقد تداخلت القصة السياسية وتشابكت مع قصة الحب . واذا فارنا مسرحية شكسبير بمسرحية درايدن عن كليوباترا « كل شيء من اجل الحب » لاحظنا أن شكسبير يبدل مجهودا ملموسا لكي يقيم علاقة الحب بين العاشقين على أسس سياسية أعطت للحب شخصية متميزة ومغزى منفردا . فمثلا يمكن القول بأن ظروف الامبراطورية الرومانية هي التي مهدت الجولنشاة القصة الغرامية بين أنطونيوس وكليوباترا وهي قصة كان لا يمكن أن تقع أيام كورديولانوس مثلا . فروما القديمة التي عاش فيها الأخير ضيقة الأفق لا تتيح مجالا لنشوء التنوع اللامحدود في العالم كما حدث إبان العصر الامبراطوري وانعكس في ثانيا « انطونيوس وكليوباترا » . ومن جانب آخر فان ثمار الحياة العامة في الامبراطورية أصبحت فارغة المضمون ، فهي جوفاء ولا قيمة لها . أما الحياة الخاصة فقد قدمت شيئا من الاشباع والتعويض ، وهكذا

عمل العصر الامبراطوري على ازالة التركيز الذي وضعته الجمهورية على الروحانيات . لقد اطلقت الامبراطورية العنان لايروس إله الحب وأمدته بقوة جديدة وأصبحت فرص النجاح في العصر الامبراطوري من الناحية السياسية ضئيلة للغاية أمام الفرد العادي الذي قدمت له الحياة الخاصة عروضاً أكثر إغراء حتى أن كليوباترا نفسها تقول « كم هو تافه أن تكون قيصراً » (ف ٥ م ٢ ب ٢) . وهذا موقف لا يمكن أن نتصور وقوعه في عصر كويولا توس إذا لا يمكن أن يقول أحد أبطال مسرحية « كويولا توس » : كم هو تافه أن تكون قنصلاً .

لقد دمر الحب أنطونيوس وتم ذلك باختيار الأخير ، هذا ما يريد أن يقوله لنا شكسبير ، والا فلم جعل إيروس (الحب أو إله الحب الاغريقي Eros) رفيق اللحظات الأخيرة في حياة بطله ؟ ولم جعل أنطونيوس يطلب من ايروس بالذات أن يطعنه بالسيف ؟ لقد كان الحب عنصراً جوهرياً في تكوين أنطونيوس الشخصي وهو ما يؤكد ذاتية التدمير في مفهوم البطولة الاسطورية والمأساوية كما سبق أن ألمحنا . وهي فكرة ورثها عصر النهضة وشكسبير عن الاغريق . لقد مات أنطونيوس راضياً لأن أحداً لم يقض عليه وإنما هو الذي قضى على نفسه ، يقول مخاطباً « كليوباترا » الطمأنينة . . . الطمأنينة ! فليست قوة قيصراً هي التي قهرت أنطونيوس ولكن أنطونيوس هو الذي انتصر على نفسه « فترد عليه كليوباترا بالقول » ما كان ينبغي أن يحدث سوى هذا : لا يقهر أنطونيوس الا أنطونيوس نفسه « (ف ٤ م ١٥ ب ١٣ - ١٥) ويقول ديكريانس عن أنطونيوس المنتحر « انه لم يمت بيد مأجورة وإنما يده هي التي حققت له أروع أعمال المجد والشرف » (ف ٥ م ١ ب ٢١ - ١٢) . وجدير بالذكر أن التدمير الذاتي للبطل المأساوي يمثل فكرة أساسية في مسرح سينيكا . الفيلسوف الرواقي الذي وجد أن هذه الفكرة الاغريقية الكلاسيكية تنسجم مع مواصفات البطل الرواقي الذي يتصر على كل شيء ولا يقهره أحد لأنه أولاً وأخيراً قد قبر نفسه ومن ثم لا تأتي نهايته الا على يديه هو نفسه . أما أنطونيوس شكسبير فيقول لرفيقه ايروس وقد انهمرت دموعه « لا تبك يا ايروس اللطيف لما زالت لنا أنفسنا لكي نهي أنفسنا ، ليس شقياً من يستطيع أن يقتل نفسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١ - ١٢) والعبارة الأخيرة بالذات تكاد تكون ترجمة لفقرة تكررت كثيراً في مسرحيات سينيكا ولا سيما « هرقل فوق جبل أوبتي » مثل ذلك البيت الذي تقول فيه الجوقة .

« ليس باليسار قط من تيسرت له سبل الموت » (ب ١١١) .

ويقول أنطونيوس شكسبير أيضاً أن كليوباترا - التي ظن أنها انتحرت بعد أن وصله نبأ كاذب عن ذلك - سوف تزهر على قيصراً المنتصر وتقول له « أنا التي هزمت نفسي » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٢) . غاليت في مسرحيات شكسبير اذن مثله مثل الميت في التراجيديات الاغريقية ومعارضات سينيكا ، هو المنتصر وإن بدى مقهوراً ، وهو الخالد بكفاحه وانتصاره وإن رحل عن الدنيا عطياً مهزوماً . يخاطب أنطونيوس ايروس ويستحثه على الاسراع بالقتل قائلاً « إنك لن تضربني بل ستخلد قيصراً » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٨) . أما بعد أن انتحر ايروس مستبقاً أنطونيوس يقول الأخير نشواناً « سأزف الى الموت وأدلف اليه كالعاشق في سرير عرسي » (ف ٤ م ١٤ ب ٩٩ - ١٠١) .



خامساً : كليوباترا الأنثى الكاملة

من الملاحظ أن شكسبير قد قلص دور أوكتافيا الدرامي الى أقصى حد حتى انه يقل عن دور ليبيدوس مع أنها امرأة فاضلة ومع أن بلوتارخوس أولاًها عناية فائقة . حقا انها عند شكسبير امرأة سلبية الى حد ما ولكنها تستحق تعاطفنا . فهي التي استغلت أسوأ استغلال على يد أخيها وزوجها وزج بها في نزاعات سياسية وعسكرية لا تتحمل هي مسؤولية تدهورها ، وراحت ضحيتها بقول ميناس عن زواجها بأنطونيوس « أظن ان الدوافع السياسية لا الحب المتبادل بين الطرفين هو الذي لعب الدور الأكبر في انقراض الزواج » (ف ٢ م ٦ ب ١١٥ - ١١٦) ويصدق اينوباريوس على كلامه . ويتنبأ بفشل هذا الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٧ وما يليه) أما أنطونيوس نفسه فقد تحدث بتلقائيه المعهودة عن هذا الزواج على أنه « زواج مصلحة » (Business) (ف ٢ م ٢ ب ١٧١) . ويدو قيصراً نفسه من البداية وكأنه يشك في نجاح هذا الزواج والا لما وجه هذا التحذير الى أنطونيوس « لا تجعل هذه القطعة من الفضيلة التي جاءت بيننا كدعامة لبناء الحب ، لا تجعلها تنقلب معولاً يهدم هذا الحصن فلربما كان من الأفضل أن نتحابا بدون هذه الوسيلة إن لم يحبها كلانا » (ف ٣ م ٢ ب ٢٨ - ٣٣) . وبعد أن فشل الزواج وعادت أوكتافيا من أثينا الى روما دون موكب حافل يصحبها وكأنها « منبوذة » (Castaway) (ف ٣ م ٦ ب ٤٠) على حد قول قيصراً نفسه . تضخمت مأساتها وأصبح قلبها ممزقاً بين عزيزين يناوئ كل منهما الآخر (ف ٣ م ٦ ب ٧٨ - ٧٩) . ولكن شكسبير لا يحفل كثيراً بمأساتها فهي لا تمثل بالنسبة له سوى وسيلة استغلها لتحقيق مصلح هش بين الغريمين سيتهى بانفجار أوسع نطاقاً من ذي قبل وعندما تتحطم هذه المرأة لا

يفعل المؤلف أكثر من أن يجعل شخصية مثل مايكيناس تقف بأن كل القلوب في روما تحبها وتشفق عليها إلا أن انطونيوس هاتك الحرمات الذي ألحش في ملأه تخلص منها وسلم قياد أمره وسلطانه الى عاهرة (ف ٣ م ٧ ب ٩٣-٩٧) . فأوكتافيا اذن هي الزوجة الفاضلة التي داس عليها انطونيوس بأقدامه لكي يصل الى زهرة العشق الياينة : كليوباترا .

ولن نستطيع أن نعرف مدى التقلص الذي أصاب دور اوكتافيا في الاحداث الا اذا رجعنا الى رواية بلوتارخوس الذي استغل الى أقصى حد شخصية هذه الزوجة الفاضلة لابرز نقائص انطونيوس والتهجم عليه هو وعشيقته الساحرة . وسيزداد احساسنا بهذا التقلص المتعمد من جانب شكسبير اذا قارنا ما فعله ازاء اوكتافيا بما فعله ازاء تفصيلات أخرى دقيقة كان يمكن أن يحذفها أو لا يتوقف عندها كثيرا . وأبرز مثل نضربه لذلك هو الوصف الذي يعطيه لنا الشاعر عن أول لقاء بين انطونيوس وكليوباترا فلقد استغرق هذا الوصف حوالي ثمانية وثلاثين بيتا على لسان اينوباربوس أثناء حديث له مع اجبريا ومايكيناس في روما (ف ٢ م ٢ ب ١٩٠-٢٢٦) ويكتسب هذا الوصف أهمية خاصة لأنه يأتي فور الاتفاق على زواج اوكتافيا - انطونيوس ويهدد دراميا بصورة مبكرة جدا لعودة انطونيوس الى مصر بعد أن تشتمل الخلافات من جديد بين انطونيوس وقيصر رغم هذا الزواج . يقال أحيانا ان سمة نثر بلوتارخوس الشعرية جعلت مهمة شكسبير وهو ينظم مسرحية « انطوني وكليوباترا » سهلة ميسورة ويستشهد أصحاب هذا الرأي بوصف بلوتارخوس الشاعر للقاء العاشقين لأول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ولا يمكن أن نسلم بهذا الرأي دون بعض التحفظات اذ علينا بالبحث أولا ما اذا كانت هذه الشعرية في الوصف المكتوب باللغة الاغريقية قد بقيت في الترجمات اللاتينية أو الفرنسية أو الانجليزية لنص بلوتارخوس والتي اطلع على أحدها شكسبير . ومن جهة أخرى فحق لو سلمنا بأن هذا الوصف شاعري فقد يكون بمثابة « بقعة قرمزية » (على حد قول هور اتيوس) بمعنى أن رواية بلوتارخوس ككل ليست بمثل هذه الشعرية . ويضاف الى ذلك ان هذا الوصف وان كان ذا ألوان لا يخلو من روح النثر وكان على شكسبير أن يبدل الكثير ليطويعه للشعر المسرحي الخلاب . ولا ننسى أن بلوتارخوس يزرع تحت وطأة الطعن والالتواء والتسكع في دروب العبارات الطويلة أو المتقابلة وتكديس أكوام الصفات والالقاب والالغاز التي قد تجر القارئ الى بعض المزالق . صفوة القول ان شكسبير تكبد مشقة فائقة لكي يخرج من هذه المادة الخام بالوصف الهام والتفصيلي الذي يرد على لسان اينوباربوس في مسرحيته . وهذا يعني أن وراء هذا الجهد المبذول تكمن أهداف درامية رئيسية .

يقول اينوباربوس (بترجمة محمد عوض) « ان السفينة التي قدمت عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها لب النار فالؤخرة مصنوعة من الذهب المطروق والشرع من نسيج بنفسجي اللون وينبعث منها أريج العطر الذي جذب لها قلب الرياح حتى كادت هذه تغمر عليها من شدة الهيام بها ، أما المجاديف فكانت من خالص الفضة وتلطف المياه على ترنيم الآلات الموسيقية حتى جعلت المياه التي دفعتها تزداد سرعة كأنها تعشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يعجز عنه ، وكانت مستلقية في مقصورتها المصنوعة من خيوط ذهبية أما قوام جسمها ليفوق تمثال الهة الحب فينوس الذي جعله خيال مبدعه أكثر جمالا من الخلقة الطبيعية وعلى جانبيها وقف ولدان جميلو القسمات وكانهم أبناء فينوس (كيوبيد في صيغة الجمع بالنص) المتسمين (عدلنا في الترجمة التي تقول هنا « الهة العشق كيبيد المتسمة » ٩) وبأيديهم مراوح متعددة الألوان تثير الهواء فتشتد حمرة خديها بدلا من أن تبردهما وكأني بهم وقد أثاروا الحرارة التي استخدموا في تخفيف وطأتها ، ويضيف « أما نساؤها فكن كبنات اله البحر (عرائس البحر) كل منهن جميلة كنفيد البحر في الاقاصيص . وقد قمن بخدمتها يقظات وزدن في جمال الصورة بحركاتهن الرشيق اللاتي كن يبيدينها ، وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء ، توجه السفينة وكانت حبال السفينة وأشرعتها تتب عجا بلامستها لهذه الأيدي الناعمة التي تلامسها وتنبعث من السفينة روائح عطرية لا يعرف مصدرها فيشم رائحتها رجال الشواطئ ، وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كان انطوني جالسا وحده في السوق يكلم الهواء لأنه لم يجد متسع له غيره ولولا خوفه من أحداث فراغ (كوني) لذهب هو بنفسه لرؤية كليوباترا وأحدث خرقا في الطبيعة » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٣ وما يليه) . (٣٩)

وقد تبدو قدرة شكسبير الفائقة على تحويل الوصف السردى الى موقف درامى في هذا الوصف لأن اينوباربوس بشيء من التلذذ يعيد خلق اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا لأجريا ومايكيناس الشغوفين لسماع هذه الأخبار . ويعبر موقف هذين المستمعين المتلهفين عن تأرجحهما بين عدم لرضى الروماني وجهة النظر الرسمية المنتقلة للرفاهية المصرية من جهة والاعجاب الشخصي بجاذبية وسحر كليوباترا من جهة أخرى ولتسليط الأضواء على هذا الموقف المتأرجح كجزء من التذبذب المأساوي المسيطر بصفة عامة على جو الأحداث المسرحية يولي شكسبير عناية فائقة لهذا الوصف ليظهر لنا طرفي هذه الأرجوحة المأساوية . فتقلب صورة بلوتارخوس عن الزورق ذي المؤخرة الذهبية الى « زورق كالعرش

المزركش المحروق في النار . . » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٤ - ١٩٥) بصورة العرش توحى بالفخامة الملكية التي تزداد رونقا بذكر الذهب رمز الملكية والخصوبة الجنسية كما سبق أن ألمحنا والمعدن الملكي الذي يربطه الشاعر هنا بالعنصر الأعلى « النار » عن طريق كلمة « المحروق » Burned burnished^(٤٠) . وهذا الوصف على لسان اينوباربوس في الفصل الثاني من المسرحية لا يأتي به شكسبير جزافا وإنما هو نوع من التشوف الدرامي للأحداث ويشكل نغما عمدا لغنائية مشهد موت كليوباترا في نهاية المسرحية فهي هناك تستعد للرحيل في رحلتها للأخيرة الى عالم الآخرة في أجمل زينة وأبهى ملابس وكأنها تعيد للحياة - كما يفعل اينوباربوس الآن - لقاءها الأول بأنطونيوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول كليوباترا أيضا في لحظاتها الأخيرة انها أصبحت من « نار وهواء » بعد أن تخلت عن عنصرها الآخرين « السراب » و « الماء » الى الحياة الدنيا .

ومن وصف بلوتارخوس الثري الى الموقف الدرامي والتعبير الشعري عند شكسبير أصبحت السفينة من الذهب الخالص تجري على صفحة المياه كقطعة متوهجة من النار لأن أشعة الشمس - وهي رمز الملكية - تطبع هذه الصورة بخطوط ذهبية تلف المركب كله . ومن موسيقى التجانس الشعري في هذا الوصف الشكسبييري ان الكلمات الرئيسية في هذه الفترة تبدأ بحرف « d » وهي : (Barge burnished burned beutenetc) وتصبح « الشراع الأرجواني » و « المجاديف الفضية » عند بلوتارخوس شيئا آخر عند شكسبير (ف ٢ م ٢ ب ١٩٦ وما يليه) - الذي لا يركز على الأشرطة بل على اللون نفسه وهو الأهم هنا بالنسبة له لأنه لون ملكي يتلاءم مع الفخامة الشرقية التي يعتمد المؤلف ابرازها بينما يتحدث بلوتار عن رائحة العطور التي يفوح شذاها من الزورق فان شكسبير قد جعل الأشرطة المعطرة تشد اليها الرياح شدا لطيب شذاها الساحر وهذه صورة شعرية من خلق شكسبير وتنم عن تجرية حسية ملموسة وفريدة من نوعها لأنها تربط بين الأشياء بعلائق لا تقوم الا بين الأحياء ولا يدركها عموم الناس ، لقد جعل الرياح التي تنتفخ الأشرطة على علاقة حب معها مما يردد صدى أنفاس انطونيوس المتلهف على اللقاء بكليوباترا . بالمثل تتدفق المياه وكأنها عاشقة تسمى وراء المجاديف التي تمخر عباب النهر وتخلق فراغا لا يدوم حيث تندفع مياه أخرى جارفة لتسد الفراغ كما تسعى كليوباترا الآن مسرعة تجاه انطونيوس لتسد الفراغ الواقع في قلبه ومن حوله .

وبينما يحكي بلوتارخوس أن كليوباترا قد ارتدت ملابس جميلة كذلك التي ترتديها فينوس في الرسوم يجعلها شكسبير أجمل من فينوس التي يصورها الفنانون عادة أجمل مما هي في الواقع . ويتحدث بلوتارخوس عن غلمان ذوي جمال فنان في حاشية كليوباترا أما شكسبير فيصفهم بأنهم « ذوو غمازات » (ف ٢ م ٢ ب ٢٠٦ وما يليه) ويمدنا بصورة نادرة نقف فيها أمام تناقض شاعري عجيب وجذاب فهو لاء الصبية - كما ورد عند بلوتارخوس - ينفخون الهواء بمراوحهم على كليوباترا ولكن وجنات كليوباترا - في مسرحية شكسبير - تزداد توهجا كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفي التعبير الانجليزي المستخدم نجد تقابلا فريدا بين « التهوية » و « التوهج » موازيا لتقابل آخر في كلمتين متجاورتين هما- (Un did did) ويقول شكسبير في وصفه لجاذبية كليوباترا وهي على ظهر زورقها « ان المدينة القت بسكانها عليها » (ف ٢ م ٢ ب ٢١٦) . فهو هنا يحسد المدينة ويجعلها تأتي أفعالا ملموسة كما هو واضح من الفعل « القت » وتحسيد المدينة هنا يرمز الى مغناطيسية السحر في جمال كليوباترا نفسها اذ استطاعت أن تبعث الحياة في الأشياء . انها تشد اليها كل من (اوما) رآها بحيث لا يملك قدرة المقاومة والى درجة ان انطونيوس بعد أن هجر مواطنو المدينة مدينتهم وجد نفسه وحيدا يسأل نفسه بالصغير وهنا يصيب شكسبير هدفا آخر من بين الأهداف الكثيرة التي حققها بهذا الوصف موضع التحليل ونعني ان المقارنة بين الملكة المتوجة في موكبها النهري الحافل من ناحية والقائد الروماني المهجور في عزلته الموحشة من ناحية أخرى توضح أن كليوباترا قد حققت انتصارا ساحقا عليه حتى قبل أن تلقاه وفازت بالجولة الأولى قبل أن تبدأ عبارة الحب والسحر .^(٤١)

ولقد قصد بوصف اينوباربوس للقاء كيدنوس أن يكون غنائيا في شعره خياليا في جوه وأن يأتي على لسان اينوباربوس بالذات وهو الذي يتمتع بقدر كبير من البرود والصرامة . لطبيعة المتحدث اذن هي التي تعطي لهذا الوصف تأثيرا أقوى لأنه اذا كان هدف شكسبير هو تحسيد جاذبية كليوباترا وتصوير حياة الرفاة الشرقية فإن رجلا معتدلا مثل اينوباربوس هو أنسب من يعطينا وصفا لها لأن كلامه سيكون أكثر اقناعا من أي شخص آخر يميل الى المبالغة والتهويل . واذا كان وصف اينوباربوس العاقل المعتدل قد أمدنا بصورة خيالية نادرة عن سحر الملكة

(٤٠) الجدير بالذكر ان ت . س . البيوت عندما اراد ان يصف امرأة غنية وجميلة قال (The Waste Land, 2, 77ff)

« ان الكرسي الذي تجلس فوقه يلمع على الرخام كعرش محروق »

(Like a burnished throne)

(٤١) راجع

G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies)Routledge & Kegan paul London 1951 repr. 1966(pp. 203-226 esp. pp. 209-210.

المصرية وبهاثنا فانتا يمكن أن تصور مدى التأثير الذي ستمارسه هذه الملكة على رجل عاطفي يعشق الحياة مثل انطونيوس . فهذا ما يلوح اليه اينو باربوس (ف ٢ م ٢ ب ٢٢٢ وما يليه) عندما يصف كيف استعد انطونيوس لكي يذهب لتناول العشاء على مائدة كليوباترا فلقد حلق ذقنه عدة مرات عما يظهر عصبية وعجزه عن مقاومة اغراءات كليوباترا وهو عجز غريزي في انطونيوس الذي - كما يقول اينو باربوس - لم تسمع منه أية امرأة كلمة « لا » . ومع أن هذه الكلمات تنم عن سخرية خفية من ضعف انطونيوس أمام النساء الا أنها في نفس الوقت توحى بمدى حب وتعاطف اينو باربوس تجاه سيده . وهكذا تستطيع عبقرية شكسبير المسرحية أن تصيب عدة أهداف برمية واحدة .

ويعيب بعض النقاد على كليوباترا عنفها مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من أوكتافيا . والبعض الآخر يرد هذا العنف الى عدم تأكيد كليوباترا من صدق مشاعر انطونيوس وخوفها المستمر من هجرانه . والجدير بالذكر أن الملكة الانجليزية اليزابيث تمتعت بطبع مماثل ظهرت آثاره في خوف ورعب الرسل منها ، وهو طبع أعجب به كثير من الانجليز كسلوك ملكي يعلو فوق النقد والمؤاخلة . ومن ثم فانه من المحتمل أن معاصري شكسبير كانوا يتظنون الى سلوك كليوباترا مع الرسل نظرة تخالف رؤيتنا نحن أبناء القرن العشرين . ويرى بعض المؤرخين في الملكة اليزابيث « عنقاء » فريدة من نوعها لا يمكن اخضاعها للمقاييس العادية فلم يتكرر في التاريخ شيء مثل قصة الحب التي دامت خمسا وأربعين سنة بين اليزابيث تيدور (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وشعبها الانجليزي . لقد خطبت ودهم منذ البداية ووضعت نفسها في خدمتهم وملتفتهم وزينت نفسها من أجلهم فبدت جميلة أو أكثر من جميلة وأحاطت نفسها بحاشية بالغة التائق والتائق . ومن أجل شعبها حملت نفسها لطيفة المعشر مرة ومستبدة متفطرة مرات . لقد كانت كالعاشق الوهان الذي يشكل نفسه ويكيف سلوكه بمقدرة غريزية فائقة وفق ما يرغب المعشوق . ولم تنس هذه الملكة أن تزرع في قلب شعبها شعور الغيرة والقلق عليها اذ خالفت ملاطفتها له ببعض اللطعات والصفعات وقد تقبل بعض نصائحه الصادرة عن طيب خاطر بالتأنيب العنيف أو البرود الصامت ولكنها قد تزجرهم وتمنعهم من أن يدسوا أنوفهم فيها لا يعنيهم ويدخل في شئون النبلاء فقط . كانت دائما حريصة على أن تخلق جوا عاصفا في العلاقات بينها وبين شعبها وذلك على فترات متقاربة ونية أن تنتهي الأمور دوما وكما هو الحال في مشاجرات العشاق بطلوع شمس الصفاء الغلاب وتزايد المشاعر القلبية عمقا . أحبت اليزابيث شعبها أكثر من أي شيء آخر ، هذا صحيح ، ولكن المؤرخ المحقق أو الناقد المدقق يقف في حيرة من أمرها ولا يستطيع معها بذل من جهد صادق أن يعرف على وجه اليقين مدى الصدق في سلوكها ومقدار الزيف أو التصنع في حياتها . وهذا هو بالضبط حالنا مع كليوباترا في الروايات التاريخية الكلاسيكية وفي مسرحية شكسبير .

ان ما تصوره مسرحيات شكسبير التاريخية بصفة عامة و « انطوني وكليوباترا » بصفة خاصة من مشاهد الحروب الأهلية والقلاقل السياسية في عصور سالفة يعتبر غير ذي معنى ان نحن عزلناها عن الخلفية السياسية والفكرية لعصر الشاعر نفسه . لقد كانت مقارنة الانسان بالدولة فكرة رائجة - كما رأينا - في عصر اليزابيث الذي اتسم بطابع سياسي جوهره السعي الى تحقيق الوحدة القومية في إطار دولة مركزية واحدة وتدعيم المؤسسات الوطنية السياسية الاجتماعية والدينية ، وذلك في مواجهة التكتلات الاقطاعية والسيطرة البابوية على مقدرات العالم المسيحي . كان هناك سعي حثيث للوحدة وكانت الملكة اليزابيث نفسها ترمز الى هذه الوحدة المنشودة لأنها وهبت حياتها كلها لتحقيق هذا الأمل . ورغم أنها احتلت العرش في سن الخامسة والعشرين الا أنها تمتعت بشخصية قوية مكتتها من مخاطبة كل طبقات الشعب وفئاته من مثقفين ونجار الى رجال دين وقراصة محترفين ، ففازت باعجاب الجميع واستقطبت حولها هالة من صفوة أهل البلاد وأصحاب الحل والعقد . ولقد كان تعمقها في الثقافتين الاغريقية واللاتينية علاوة على درايتها باللغة الايطالية عاملا من عوامل تقوية صلتها برجال القلم الذين ما برحوا يتغنون بشخص الملكة ويجعلون منها جزء لا يتجزأ من النظام الكوني نفسه . تلك هي الملكة التي كانت تسيطر على نخيلة شكسبير وهو يرسم ملامح كليوباترا ولا شك أن هناك عناصر كثيرة مشتركة بين الملكتين دون أن يصل الأمر الى حد التطابق .

اد ينبغي أن نضع في الحسبان ما يراه بعض النقاد من أن شكسبير قد حسن في صورة انطونيوس الموروثة من رواية بلوتارخوس على حساب شخصية كليوباترا التي جعلها الشاعر - كما يعتقد هؤلاء النقاد - أكثر خشونة ومشاكسة وانحرافا مما وجدها في مصدره الكلاسيكي . ويرى أتباع هذا الرأي أن شكسبير قد نقل التركيز في شخصية كليوباترا من الجنس الى التحليل النفسي لهذه الملكة النادرة لا لرغبة منه في تحسين وتعميق صورتها وإنما لأن الذي كان يؤدي دورها على المسرح هو أحد الصنيفة اذ لم يكن مسموحا للنساء ابان ذلك العصر بالتمثيل . ونحن نعتقد أن في هذا الرأي شيء كثير من التجني لا أهل كليوباترا شكسبير فحسب بل وعلى فن الشاعر العبقرى .

لقد كتبت السيدة أنا جيسون كتابها المشهور عن بطولات شكسبير ، فنقلت فيه خمسا وعشرين صورة تحليلية من صور النساء في مسرحيات

هذا الشاعر منهن نساء الذكاء والفطنة ومنهن نساء المطاعم والمقامرات ومنهن نساء العاطفة والحياة . وكل واحدة منهن لا تشبه الأخرى في جملة صفاتها وتصرفاتها . وصفوة ما قالت هذه الناقدة انها هي نفسها وهي امرأة كانت تنظر في مرآة شكسبير لتصحيح منها معلوماتها عن النساء ومعرفتها بهن ولا سيما وهن تبين مثل هذا التباين الذي لم يسبق له مثيل^(٤٢) . وأما عن كليوباترا بالذات فيقول برادلي^(٤٣) ان أشياء كثيرة سيئة يمكن أن يقال عنها ولكن كلما قيلت مثل هذه الأشياء وتكرر ذكرها ازدادت كليوباترا روعة ورونقا . ان ممارسة فن السحر الجنسي على الرجال هو جوهر وجودها في الحياة (Raison d'être) حتى أنها عندما تفشل أو تظن أنها فشلت في جذب العشيق الحالي تجتر ذكريات الماضي الحافل بالانجازات مع عشاق آخرين سابقين . بل انها لا تلتقي برجل كان ما كان سفيرا أو رسولا الا ورغبت في السيطرة عليه بسلاح الأنوثة فهي بذلك تشبع رغبة داخلية في تكوينها العضوي والنفسي . انها سمراء لأن اله الشمس - كما تظن - وقع في حبها . وعندما تقترب منها يد الموت تمس بلمساتها وكأنها دغدغة الحبيب . وتخشى أن تستبقها إيراس الى الموت فتحظى من دونها بالقبلة الأولى من أنطونيوس ! أنها شخصية قوية مرنة تتلون بكل الألوان وتتحدث بكل لسان وتحمي كل الحيل وكأنها الثعبان . فهي تستطيع أن ترفع جسد حبيبها الثقيل من الأرض الى قبرها - بمساعدة وصيفتين فقط - وكانت من قبل قد ادعت عدم القدرة على الوقوف وأنها على وشك الموت ان لم يحملوها الى أنطونيوس ! ويقول بعض النقاد أن كليوباترا شكسبير تبدو في الجزء الأول للمسرحية وكأنها عاهرة ملكية تفعل كل شيء من أجل حياة الشهرة ويدنون كليوباترا زاعمين أن موتها لم يكن مطهرا لآثامها ولم تتحول بعده نبيلة شريفة ، كل ما حدث قبيل رحيلها هو أنها أرادت أن تتزين لكي تبدو جميلة حتى وهي في طريقها الى الموت ولا سيما انها تعلم بأن قيصر سيأتي ليلقي نظرة أخيرة عليها . فموتها اذن في رأي هؤلاء النقاد لا ينم عن بطولة كما هو الحال في انتحار أنطونيوس .

وقبل أن نشرع في الرد على مثل هذه الآراء بالغوص في تحليل شخصية كليوباترا نود التنويه الى أن هذه الملكة كانت تمجسد بالنسبة للرومان كل ما تعني كلمة « مصر » . وهذا ما احتفظ به شكسبير في مسرحيته اذ يجعل أنطونيوس لا يخاطبها في أغلب الأحوال الا بهذا الاسم « مصر » ومن ثم فإن محاولتنا لفهم ملامح صورة مصر بالنسبة لأنطونيوس والرومان هي في نفس الوقت محاولة لسبر أغوار شخصية كليوباترا تعالوا نسمع أنطونيوس وهو يصف مصر لرفاقه الرومان فيقول ان المصريين يقيسون ارتفاع النيل بمقاييس في الهرم ويقدرّون حال الخصب والجذب حسب ارتفاع فيضان النيل وانخفاضه فكلما ارتفع الفيضان زاد النماء وعند انحسار مياه النهر يبذر الزراع حبه ويحصده بعد وقت قصير وتتوالد الثعابين المصرية من الطمي بفعل الشمس وهذا هو شأن التماسيح أيضا . وعندما يتساءل ليبيدوس - أحد السامعين - عن شكل الحيوان الذي يسمونه التماسيح فيجيبه أنطونيوس الثمل بأن له شكلا خاصا به فهو عريض قدر عرضه وطويل قدر طوله ويسير بأعضاء جسمه ويعيش بما يتغذى به وعندما يفقد العناصر يتحول الى مخلوق آخر وله لون خاص به (ف م ٢ ب ٧ ص ١٥ وما يليه) ، هذا هو سحر الشرق الذي تمثله مصر ويتجسد في كليوباترا التي يصفها اينوباربوس لاجريا ومايكناس فيقول « ان التقدم في السن لن يزيل شيئا من نضارتها ولا التعود على رؤيتها بقادر على أن ينقص مثقال ذرة من محاسنها العظيمة الفريدة من نوعها . فاذا كانت النساء الأخريات يستهلكن بالشهوات التي يثرنها فانها - أي كليوباترا - لا ينال الاسراف في الشهوات من مفاتها بل تشعل الفؤاد ولعابها وشغفا بالاقبال عليها والصفات التي تعتبر في ذاتها خبيثة وردية نكتسبها بهجة وجمالا حتى أن رجال الدين يباركون رعونتها » (ف م ٢ ب ٢٣٨ - ٢٤٣) .

(٤٢) سبق ان ناقش الاستاذ عباس محمود العقاد هذا الرأي في كتاب « التعريف بشكسبير » (دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦) ص ١٣٧ .

(٤٣) (. A.C.B. Bradley, Oxford Lectures on Poetry 1909)

(٤٤) يبي أرست نشاز دلاعه من وحدة « انطوني وكليوباترا » الدرامية على اساس فكرة التناقضات بين مصر وروما والمقابلة التوازنية بين كليوباترا وأنطونيوس . وهذه التناقضات تتناسب مع سرعة تغير المكان بين روما والاسكندرية وغيرها ولكننا نخرج بوحدة اجمالية للتصميم المعماري للمسرحية ككل (Ernest Schanzer, op. cit., p. 132f) (ولكن كالتور ينيه الى ان كل ما تبقي من الرومانية) (Romanness) في « انطوني وكليوباترا » ليس الا بقايا شاحية حل وشك الزوال . ان السلوك الروماني لا وجود له في المسرحية الا في الاحاديث ويجهد المرء نفسه عبثا اذا بحث عن علامة واحدة دالة على الفضائل الرومانية في الفعل والممارسة . وقد يبدو امرا لغزا ان نفع « انطوني وكليوباترا » ضمن « المسرحيات الرومانية » لان النقاد عندما يتكلمون عن الصفات الرومانية في هذه المسرحية فهم يتحدثون عن شيء لا وجود له . ومع ان المسرحية تطرح صراعا رمزيا بين مصر وروما فان الصور الشعرية المستوحاة من مصر تطرح في شيء من التفصيل اكثر مما تناله الصور المستوحاة من روما . وهنا تبرز مسرحية « كوريولانوس » كدليل على ان شكسبير كان قادرا على ان يستوحي اسلوبه المجازي من روما وصراعتها ولكنه كف عن ذلك في « انطوني وكليوباترا » لشعوره العميق بأن زمن روما الصارمة قد ولى . ومع ان المرء يمكن ان يتبع ضربا من المقابلات ذات المغزى بين روما ومصر في « انطوني وكليوباترا » - كذلك التي تناول العمل النشط في روما والكسل والجمول في مصر - ولكن اعتبار هذه المقابلات مطلقة قد يضلنا ولا سيما اذا ادى ذلك الى اجمال كيف ان الرومان في هذه المسرحية قد « تمصروا » الى حد بعيد في أخلاقهم وآرائهم . حقا ان المقابلة بين مصر وروما تتطور بصورة ملحوظة في الجزء الاول من المسرحية ولكنها بدلا من ان تتطور تتعرقل وتسقط في منتصف المسرحية عندما يلحم الفن الحدث الدرامي . ذلك ان المسرحية تجري أحداثها في حرم من العالمية التي تتيح للأشياء والاحياء فرصة التحرك هنا وهناك بسرعة مذهلة وبسبب هذا التنقل السريع يحدث تداخل بين المناطق والبلدان بحيث يصبح التمييز بين المصري والروماني

لقد صور بلوتارخوس كليوباترا مخلوقا غامضا وملئنا يتمتع بجاذبية سحرية لا يعرف عنها ولم يرد شكسبير أن يفك طلاسم هذا اللغز أو يبسطه ولا أن يفسر مصدر هذا السحر لأنه أدرك أهمية الغموض والألغاز في خلق الجاذبية الدرامية لهذه الشخصية الرئيسية في مسرحيته . وبرغم هذا الغموض تبرز بعض الملامح الواضحة في شخصية كليوباترا مثل الغرور والزهو ، القسوة والجبن ، الجمال الساحر والذكاء والدهاء والحيوية المعريدة . ولكن شخصيتها أكثر من حاصل جميع هذه الصفات فجورها غير محدد ولا يمكن حصره في تعريف جامع مانع وهنا سر الغموض الملغز والجاذبية الأبدية . أما كيف حافظ شكسبير على طلاسم هذا اللغز مغلقة فبوسائل عدة أولها أنه جعل جميع الشخصيات من حولها يطرحون آراءهم في مسلكها وأخلاقها وأسلوب حياتها فتباينت هذه الآراء وتفاوتت وامتدت على طول المسافة بين طرفي النقيض فهي بغى عجزية ، مومس شهوانية ، روح زائفة ، عشيق لا مثيل لها ، سيدة متسلطة وملكة زانية ومصرية نادرة ومخلوق عجيب وعروس من عرائس الجبن ، وهي أميرة الفخامة وأجل من افروديت ، ذات المعية فذة ، وذكاء فائق وثورات خيالية وما إلى ذلك من صفات متجانسة وغير متجانسة . (٤٥)

ووسيلة أخرى يتبعها الشاعر وهي أنه خلق من حولها تناقضات واستقطابات مما يزيد الغموض في شخصيتها فالشهوات الجسدية التي انغمست فيها - كما سبق أن ذكرنا - لا تستهلك شيئا من جمالها وفتنتها بل تزيدها اغراء . وكل ما تفعل يناسبها حتى أنها تحيل النقص كمالا والقبح جمالا بل إن رجال الدين يباركون فسوقها وهي لا تشبع شهوة الرجال بل تزيدهم جوعا على جوع والمراوح لا ترطب جسدها بما تثيره من هواء ولكنها تلهب جمره خليلها فتزيدهما وهجا على وهج . أما جمالها فيصارع الزمن ويتصر عليه فالزمن يبل وجمالها لا يفنى ولا تدبل له نصرة . أنها تجمع بين الأدمية والألوهية جمعها بين شهوانية الجسد وصفاء الروح ومثل هذا المخلوق العجيب جدير بحب غير عادي ومن ثم إذا أردنا أن نقيس مدى حب انطونيوس لكليوباترا فلنبحث عن سموات جديدة وأرض جديدة فحبها أكبر وأرفع من حدود عالمنا هذا الضيق .

ووسيلة أخرى يلجأ إليها الشاعر ليزيد من الغموض في شخصية كليوباترا هي ترديد الشائعات من حولها بين الحين والآخر . ومن هذه الشائعات ما يوحي بأنها ساحرة أي تمارس فنون السحر فالشاعر يوحى بذلك دون أن يؤكد قطعا . أما أهم وسائله في خلق لغز كليوباترا فهي كلماتها هي وتصرفاتها التي لو تابعناها بدقة من أول المسرحية إلى قرب نهايتها لما عرفنا كيف نجيب على هذه الأسئلة . هل خدعت كليوباترا انطونيوس وخاتته إبان معركة أكتيوم ؟ ماذا كان يعني سلوكها المريب مع ثيديات رسول قيصر ؟ هل استسلم أسطولها في الاسكندرية بناء على أوامر منها ترتبت على صفقة تأمر بينها وبين قيصر ؟ وكلها أسئلة يمكن أن نلخصها في سؤال واحد أساسي وجوهري في المسرحية كلها هل كانت تخلص الحب حقاً لأنطونيوس أم كانت تخدعه ؟ حقا اننا نستطيع الاجابة على هذا السؤال الهام وبقية الأسئلة السابقة ولكن متى ؟ بعد أن يسدل الستار في نهاية المسرحية ، أما قبل ذلك فكلمها أسئلة مطروحة بلا جواب محدد أو في الواقع بأجوبة عدة متناقضة . ولا تأتي الاجابات المحددة نوعا ما الا بعد أن تنتهي كل الأحداث والمشاهد وعندها يجد القارئ أو المشاهد نفسه مضطرا لمراجعة أحكامه الأولية وتصحيح مواقفه منها . وتلك قمة شكسبيرية في اتقان الحبكة الدرامية . (٤٦)

أمرا عسيرا وغير مطلق . إن مصر وروما في المسرحية تتفاعلان وتبدلان التأثير والتأثر نتيجة المواجهة . وهكذا يظهر الرومان شغلا بالغا وفضولا ملموسا لمجرد سماع اخبار المطبخ المصري ، مثلا (٢٣م ٢٣ب ٢٧ - ٢٧م ٢٣ب ١٧٦ - ١٨٣ ، ٢٧م ٢٣ب ٦٣ - ٦٥) وبالفعل تعلم الرومان كيف يقيمون « وليمة سكندرية ويروصون رقصة « الباكخيات المصريات » (٢٧م ٢٣ب ٩٦ ، ١٠٤) وهنا يبدو الرومان حديثي العهد بالنظام الامبراطوري فيتلقون الدروس من اصحاب التاريخ الامبراطوري العريق أي المصريين ومن الدلائل ايضا على التداخل بين مصر وروما ان ابطال المسرحية يموتون بالاسكندرية على الطريقة الرومانية . وبأن انتحار كليوباترا ووصفاتها على اروع ما يكون الانتحار الروماني . وهكذا نرى أن « ترويم » مصري سيرجنيا إلى جنب مع « محبير » روما حتى انه يمكن القول بأنه على الرغم من ان روما قد قهرت مصر الا ان الاخيرة تفوقت عليها في ما يمكن ان نسميه « التنافس السلمي الحضاري » بين الاسم فمن الملاحظ ان الرومان قد ذهبوا في تقليد وتبني مظاهر الحياة المصرية إلى مدى أبعد مما فعل المصريون ازاء اسلوب الحياة الرومانية وذلك واضح من لقاء كيدنوس الذي خرجت منه كليوباترا الملكة الضعيفة « سيدة المنتصرين جيمعا » (٢٧م ٢٣ب ١٨٤) وخرج انطونيوس من هذا اللقاء مغلوبا لا هالبا (نفس المشهد ٢٢٠ - ٢٢٦) وهكذا يمكن القول بشيء من التعميم ان روما بتوسعها في بلاد الشرق تخضع يوما بعد يوم لقوة الشعوب التي تقهرها هناك . راجع

Cantor, op. cit., p. 25-27.

(٤٥) يقول أرفنج ريتز ان كليوباترا قد تبدلت متناقضة على نفسها فيما بين الفصول الاربعة الاولى من جهة والفصل الخامس من جهة اخرى ولكننا في اطار بنية المسرحية ككل يمكن ان نقول أن دورها متجانس تماما

Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy (Methuen 1960 repr. 1971 , pp. 168-201.

(٤٦) راجع

William Rosen, "Antony and Cleopatra" pp. 201-213) in Clifford Leech ed. , Shakespeare The Tragedies. A collection of Critical Essays, University of Chicago press, Chicago — London 1965 repr. 1967 (

فاذا كان انطونيوس في المسرحية « فضيلة كاملة » (Finite virtue) ف ٤ م ٨ ب ١٧) فكليوباترا هي « التنوع بلا حدود » -infi-nite variety ف ٢ م ٢ ب ٢٤١) . ولعل هذه اللا محدودية على صلة وثيقة بالغموض الملمز الذي تحدثنا عنه سالفا ولعلمهما معا وراء ما يعتقد كاتب مثل نايت ، أي أن كليوباترا شكسبير تعد مزجا فريدا لكثير من مظاهر التنوع . انها تجمع كل الألوان في لون واحد منفرد وساحر لأنه يترك انطبعا قويا وباقيا . انها بمثابة قوس قزح يجمع كل ألوان الانسانية الجوهرية فهي مرة متكبرة وأحيانا كثيرة متواضعة . وهي عندما تغضب تصبح كالنمرة المتوحشة وعندما ترقى تراها حلا ودعما أو يتناخجولا . وهي قاتلة الخداع ولكنها تستطيع أن تخلص إلى حد الثغاني والموت في سبيل من يستحق اخلاصها هي ملكة لها كل مظاهر الالهة الملكية ولكنها تنحدر أحيانا إلى مستوى فتاة عجيبة أو سوقية . تواجه الامبراطورية الرومانية كلها وتهدها وتخففها ولكنها في حقيقة الأمر تتمتع بروح الطفل وتردده وخوفه . انها أنثى نادرة فيها من الأنوثة ما لم تعرفه امرأة من قبل ولكنها مع ذلك أمازونية الطباع اذ يمكن أن تحارب بشجاعة الرجال . فاز بها أكثر من قائد روماني مقدم حقق الكثير من الانتصارات . فهي اذن بمثابة جائزة التفوق العسكري أو مكافأة الشجاعة في الحروب . وهكذا كما يقول نايت يمكن أن نرى في كليوباترا كل نساء الأدب والأساطير فهي هيليني أو ديانيرا وهي بيثوليبي أو هيببي وهي روزاليندا أو بياتريس وهي أوفيليا أو جبرترود وهي ديرد موته أو كورديليا وهي ليدي ماكبث أو كلينمنسترا انها أمة امرأة أو كل امرأة في انتظار الرجل .^(٤٧) والاسكندرية هي عاصمة السلام المصرية في مواجهة السلام الروماني . وسلام كليوباترا والاسكندرية هي سلام الحب^(٤٨) والحياة وهو سلام تتصاغر أمامه كل حروب وأمجاد يوليوس قيصر وأوكتافيانوس وتبدو كمغامرات صبيانية وذلك لأن الحب هو الامبراطور الأوحى في دنيا « انطوني وكليوباترا » .

وهكذا نكتشف - على عكس ما يرى بعض النقاد - أن شكسبير قد حسن ايضا في صورة كليوباترا الموروثة عن بلوتارخوس الذي - كما نذكر - كان يكره هذه الملكة المصرية ويصف حبها لانطونيوس بأنه « الوفاء المدمر » و « أقصى الشرور وآخرها » ويقول انه اذا كانت اية باخرة للاصلاح والعدول تبذر من انطونيوس كانت كليوباترا تقتلها في المهد وتجعله اسوأ مما كان . واذا كان بلوتارخوس قد روى لنا ان كليوباترا قد اعدت خطة الفرار حتى قبل ان تبدأ معركة اكتيوم وأن هروبها غير المتوقع كان سبب هزيمة انطونيوس . ويرى بلوتارخوس ايضا ان كليوباترا التي خططت لنقل اسطولها من البحر المتوسط الى البحر الاحمر لكي تهجر من مصر نهائيا غير مكترثة بمصير شريكها في الحرب والحب انطونيوس . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي عارضت ارسال متاع اينوباريوس وثروته خلفه حين ترك خدمة انطونيوس وهي التي اجرت التجارب الخطرة للسموم القاتلة على المسجونين دون رحمة . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي انبت نفسها امام قيصر على خوفها من انطونيوس . والمدحش حقان شكسبير قد احتفظ بهذه الصورة البلوتارخية او ما يمكن ان نسميه وجهة النظر الرومانية هذه عن كليوباترا كامرأة لعبوب حتى ان سكاروس يطلق عليها بعد هروبها من اكتيوم لفظة « العاهرة » (ف ٣م ١٠ ب ١٠) الا ان الشاعر جعل الرومانيين انفسهم ينظرون اليها بشيء من الدهش والانبهار . يصفها مايكيناس بأنها « سيدة آسرة الفخامة الى أقصى حد » (ف ٢م ٢ ب ١٨٧) ويصفها اجرييا بأنها « المصرية النادرة » (ف ٢م ٢ ب ٢٢١) ويقول اجرييا ايضا في نفس المشهد (ب ٢٣٠ - ٢٣١) وهي آيات سقطت في ترجمة (محمد عوض) « لقد جعلت يوليوس قيصر يلقي سيفه جانبا من اجل فراشها ، ولقد حرثها فعملت منه » . لم يشأ شكسبير اذن ان يخلد نهائيا الصورة المقتبة التي حفظها لنا

(٤٧) لقد عبر نايت عن هذا الرأي في كتابه :

G. Wilson Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, Including The Roman Plays (Methuen 1931 repr. 1968) .

لم هاد واكده في مقال بعنوان

“Macbeth” and “Antony and Cleopatra” pp. 68-82

في مجموعة المقالات المنشورة تحت اسم Clifford Leech والمشار اليه في الحاشية السابقة .

(٤٨) ان السلام هو الذي يسمح للرجال بالانغماس في ملذاتهم واشباع شهواتهم وسياسات رغباتهم الجنسية فهي ظل الحرب يصطط الانسان على نفسه ويخضع للصالح العام ولكن السلام الذي يصفه هامة يرتبط بالحب أصبح - وهذا لغز عجيب - مدعاة بين الرجال ليكره بعضهم بعضا . فطلما ان المدينة تحيا في ظروف الحرب يصبح الصالح العام واضحا ولو في صورته البدائية . لقد كان الرومان يحسون بانهم في حاجة ماسة الى بعضهم البعض ليحموا انفسهم عندما يتهددونهم الخطر ولكن ما ان يزول هذا الخطر حتى تبرز الشهوات والمصالح الفردية لتؤكد نفسها دون رادع او وازع ودون ضرورة للتوحد في مواجهة عدو اجنبي . ومن هنا يأتي غلب الاشارات الى « الصالح العام » (Res publica) في « انطوني وكليوباترا » بعكس ما يحدث في « كوريلانوس » - وهكذا فان انتصارات لبيتريوس على البارثيين تعني نهاية الخطر الاجنبي الكبير امام روما ومن ثم فان الرومانيين لم يعودوا بحاجة الى التوحد الان لم تأتي ملاحظة اوكتافيوس « ان ساعة السلام العالي قد دنت » (ف ٤م ٦ ب ٤) كناقوس ينلوي باندلاع الشهوات والاهواء الشخصية . لقد كانت النتيجة غير المباشرة لفتوحات وانتصارات الرومان انهم فقدوا الحاجة الى الطاعة العسكرية وهي من مميزات الاساسية في عصورهم الاولى . والجدير بالذكر ان روما « انطوني وكليوباترا » غير روما « كوريلانوس » فهي ليست مهلعة بالفرع بل اصبحت الولايم جزءا من الحياة في المسرحية الاولى ليس فقط بالنسبة للرومان الموجودين على ارض مصر بل واولئك الموجودين في ايطاليا . راجع Cantor , op. cit., pp. 132-133

حيناً بنبرات خافتة ، متقطعة ، وحيناً لا يرتبط النغم بألفاظ معينة بل يندفع بسجيته في تناغم (Vocalises) حرة براقة ، ثم ينخفض فجأة في حنان مؤثر ، وقد يروق للعاشق ان يعيد عبارات الود التي تفوح بها مشاعره .

ويتهى الفصل الاول الكثير الحركة بمواقفه المتشابهة القلقة شيئاً ما . وينقلنا المؤلف الى الفصل الثاني بفواصل اوركسترا الى (Jivtermede) مبنياً كذلك على نفس اللحن الاصلي ، ولكنه ينمو ويتطور بلون من ألوان الملاجونيا (Malaguena) التي تنحدر من رقصات الاندلس ، ومن ملقى بالذات (Malaga) ، ويسترسل اللحن في الرقص على هواء ، وينهمك في المجون ثم يسترخي ويستسلم حالماً ، وما يلبث ان ينطلق كالسهم في توقيع متعاقب سريع . ثم يركز بتكرار على نوتتين (دو) (ري) (DO- RE) ، فتندفع الزغاريد ابتهاجاً ، وكأن المؤلف أرجمل نثراً موسيقياً يفيض بشذا حمر ملقى العتيق . وهكذا يعهد الفاصل الاوركسترا الى ، بروحه وألوانه الطريفة للاحداث السعيدة الآتية .

ثم يحىء المؤلف بأسلوب جديد الـ (Sevillana) ولم يكن اختياره من بين الانغام الاندلسية عن غير قصد . أنه خاص بأشيلية نبت في تربتها . وحمل أسمها ، واجتاز القرون محتفظاً بتقاليدها الخاصة من حيث المناسبات الدينية العريقة ، وليالي السمر (Zambra) ذات الطابع الدنيوى المفرج عن الكبت . فيعهد المؤلف إليه إحياء ليلة العرس ، فتعاقب تشكيلة من أسلوب الـ (Seviliana) غنائية ، راقصة ، تصدرها نفس اللحن الرئيسي ممتعا ، مثيرا يلهب الشعور ، فيجد الفنان مجالاً لمجاملة أهل الحفل . واظهار ما وهبه الله من مهارة ، وكأنه يؤدي رسالة التزم بها . ويمتد السمر الى السحر ، وتمشياً

(Lesmes) الى نفس الحيلة حتى يتقرب من الحبيبة ، ثم يهدف ازعاج غريمه (Henri) عسى أن يقبض عليه في غفلة منه . ويشعر رجال المباحث المنتشرين في الحفل أن شيئاً ما في الجو ، الا أنهم لم يدركوا اللبس^(١٤) . وفي غمرة الفوضى يسرعوا بملاحقة هذا أو ذاك ، وقد يحتم أسلوب المسرحية الهزلية اندماج عنصر الخلط والبلبة ،^(١٥) فتزاحم الملايسات ، وتشابك المواقف الحرجة المبهمة ، فيجىء رجل الشرطة بين الاثنين ، ويقبض (Don Lesmes) الى السجن بدلاً من (Henri) . ثم في لحظة إعلان خطوبة هذا الاخير على حبيبته ، تنطلق مفاجأة أخرى تهز الجمهور بأجمعه ، وهو خبر سقوط وزارة المحافظين ، ويحىء حزب الاحرار ليجعل من هنري سكرتيراً خاصاً لرئيس الوزراء . (نوته نوته خلصت الحدودته) .

وقد أدرك البنيز ان الحب هو محور هذه الاحداث المبعثرة غير المنطقية بالمرّة ، وغير المبالية لهيبة الموقف ، فأراد أن يكسبها لونا انسانياً من واقع الحياة ، وكان دينا عليه ان يحىء عبقرية (Goya) بان يقوم بعمل موسيقى يعكس ما توحى به لوحاته من بلاغة التعبير . فكتب موسيقى لمسرحية (San Antonio) عاد بها الى الروح الاسبانية الخالصة ، مبتعداً بها عن أى أدعاء خارجي ، مكثفياً بخلاصة مشاعره الذاتية التي تميزت بها دائماً اعماله البيانستكية على طول السنين . فجاءت واضحة الأسلوب ، يسيرة الفهم ، تسير ملسة في سهولة لطفت جو الفوضى المحيط بها ، وصيغتها بلون محل يتوافق مع كرامة ومتطلبات البيئة الشعبية الاسبانية .

ويسعى اليه الحبيب ، ويشتركا معا في ثنائى (Dúetto) يقوم على نفس اللحن الرئيسي متخذاً أسلوب (Seguedilla) الذي يميز إبراز مختلف الملامح العاطفية ، فيعبر عن ألوان الحب والحرمان ،

(١٤) بالإضافة الى العنصر الذي يمثل روح الكآبة والظلمة والتمزق . ويظهر هنا منظر الجنود المنتشرين لحفظ الأمن بملابسهم الكأبة وملاحهم الصلابة المهيبة ، وهذه عناصر متجانسة تماماً مع الروح المرحة التي تفسر المسرحية . هذا التناقض منبر يدخل في تقليد « الزورزيلة » الاسبانية والاورا بوف (Opera Bouffe) الاوربية . التي ترمي الى المزاح والفرح .

(١٥) (Quiproquo) الفرنسي و (Imbroglia) الايطالي .

اعتاد ان لا تعوقه المصاعب ، فلم يمض وقت حتى ظهرت على نفس المسرح (Zarzuela) في مدريد نسخة اسبانية (El , Sortija) وتعني « الخاتم » استخرجها من أوبرا (Magic opal) « الحجر السحري » التي نالت في وقتها استحسانا عظيما في لندن . وهنا يهب نوع آخر من المعارضين ، صناع الزرزولة المتنافسين على مصالحهم ، واستقبلوها في تحد طاغ يقصد ان يهزموا المؤلف فسقطت (El Sorija) ولم يهزم المؤلف .

وصمد البينز الذي تعود اللبس في الرأي حول أعماله المسرحية ، وفشل هذا الاضطهاد المفتعل في اخماد نشاطه الخصب . فرأت الايام التالية عددا وفيرا من أعماله البيانستكية - تكشف عن نضج التكنيك ، وفكر انساني عميق . وقد توج في تلك الفترة الوجيزة بمسرحية غنائية جديدة نالت شهرة أسقطت حجتهم .

رأينا في مسرحية (San antoni) ان الصراع الحزبي كان يهدف أولا وأخيرا الى الدعابة والضحك ولا شيء غير الضحك . ونجىء (Pepita jImenez) (وتنطق خيمينيز) لتنتقلنا الى لون آخر من الصراع ، أليم ، مرير ، صراع بين الحب الألهي والحب البشري . فتنمو القصة في جو من الورع الديني العميق ، الذي كان يتصف به القرن الثامن عشر في أسبانيا ، حيث كان سلطان الكنيسة يسيطر على الدولة ، ويستأثر بالروح للشعب ، فيعم التحسس الديني ، ويرسي المجتمع الاسباني القيم الاخلاقية على التدين والتقوى ، وفي هذا السبيل تهون التضحيات .

ظهرت قصة (Pepita jimenez) للكاتب الاسباني الشهير جوان فاليرا (Juan valeta) سنة ١٨٧٤ قبل أن ينقلها الى المسرح الصديق الدائم بـ ٢٢ سنة ، الذي ما زال متصلا بالبينز . . أين كان ؟ ، أي (Coutts) كالمعناد تحت اسمه المستعار

مع هذا العزف تحتل الـ (Sevillana) بألوانها الفصل الثاني ، اللهم الا دقائق وجيزة لخماسية (Qvintette) غنائية مختص بالعروسين . ويهدوء متكلف رتيب شيئا ما ، يفهم منه انها فترة تمهيدية للمارش الختامي الذي يبعد كل البعد عن اللون التقليدي للمارش . مع وجهة من الشبه بمارش الـ (Toreador) لاوبرا (Carmen) ، ولكن شتان . ان البينز اراد ان ينهي المسرحية في حالة من الابتهاج الشعبي . فيجعل منه قطعة موسيقية اوركسترالية تلهب الشعور ، لا ينقصها عنصر من عناصر الاثارة وجاذبية الايقاع الحار التي تقاوم ، فيندفع الحفل بأكمله في الرقص بحمية ، وتفطر النساء في السمر وهز الأرداف وتعلو اصوات الرجال حائرة على الحماس ، غير انها لم تصل الى حد الابتدال لهيبة الموقف واكراما للقديس شفيع الحى . ويسبدل الستار على مسرحية (San Antonio Dela Florida) التي حققت نجاحا كبيرا على مسرح الـ (Zarzuela) في اكتوبر سنة ١٨٩٤ . ويؤول هذا النجاح الى ان البينز ترك لطبيعته مطلق العنان ، فركز على اللون المحلي الذي مهد لروح الدعابة والمرح ، وكشف عن عميق نزعاته الذاتية . فتحنف عمله بما يشتهي من النغم الاندلسي والرقصات الاسبانية الخالصة ، فنتج توافق مع النص الروائي الذي عولج موسيقيا باعثناء ، فجلب الى المسرح الاسباني بجديد من عصارة إلهامه الذي طالما برز في أعماله البيانستكية للبيانو^(١٦) .

ومع هذا النجاح الملموس الذي جذب للمؤلف جمهور المعجبين بالأسلوب الجديد للزرزولة القديمة ، لم يعفه من ضجة أثارها بعض المتعصبين للبناء الاوبرالي الكلاسيكى ، من رجال المجتمع والصحافة . ولكن البينز ايقن انه قدم للمريد عملا فنيا يستوعبه الاسبان . وانه اذ يغمس قلمه في دمه تجدد نبراته طريقها طوعا الى عميق الحب الانساني ، وهذا كل ما يطمح اليه . وقد

(١٦) نقلت هذه المسرحية الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleuri) وقدمت في بروكسل في يناير سنة ١٩٠٥ وعرضت على مسرح (Zarzuela) في ذكرى وفاة البينز الحمين سنة ١٩٥٩ .

(Montjoy) . وقد ركز اقتباسه على الفترة الاخيرة من سير الاحداث المتلاحقة ، حيث يسود التوتر ، وتستحكم الازمة ثم الحل النهائي السعيد .

وتقوم القصة اساسا على ستة اشخاص غير عدد من الوجوه الثانوية . وموجز الموضوع أن (Pepita) (Jimenez) أرملة شابة صغيرة السن ، حلوة ، جذابة ، تقية طبعاً ، ويتكاثر حولها المعجبون ولكنها في غفلة عنهم ، ويهيم بها (Don Pedro) من أعيان المدينة المرموقين ، أرملة هو أيضاً يزين الشيب رأسه . يطمح في (Pepita) زوجة له . ولم يلبث أن يفاجأ بأن ابنه (Don Luis) مغربها هو الآخر ، وانها تبادله الغرام . فيرى أن يفسح الطريق للشباب ، ويعتبر (Pepita) كابته ، ولا شيء إذا يعترض التوفيق بين المحبين ، غير أنه يحدث فجأة ما لم يكن في الحسبان فتعثر (Don Luis) نزعة دينية توحى له أن يسمع لنداء باطني ، هو الرب ، وعليه أن يذعن له ، ويتجرد من ملاذ الدنيا . فيفسد الموقف ، ويتأزم ، فتزعج (Pepita) ويتأبها اليأس والأغواء ، وتخالجها صورة الموت ، وتلاحقها فكرة الانتحار ، ويحل الغم على الجميع ، وإذا بالجو المتفائل بالمرح يهدد بأن يتحول إلى مأساة حارة باستسلام (Don Luis) إلى آلام الصراع بين نداء السماء ونداء الحب . ويبدو بمظهر المتعصب المأخوذ حيناً ، المتردد المتحير حيناً آخر ، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة تتدخل (Antonana) محربية (Pepita) وتمسك بخيوط الحبكة السيكولوجية ، متسلحة بحبها لها . ويقدر كبير من الدهاء والمكر ، تقودها بشق الحيل ، وحكمة وخبرة المرأة المحنكة الذكية ، إلى أن يقتنع (Don Luis) بأن تلك النزعة التي استولت عليه وغاصت به في أعماق الغموض والحيرة لم تكن إلا وهماً عابراً ، فيتصر الحب ، وتشرق السعادة ويعود للمسرحية جو التفاؤل والمرح بزواج (Pepita) و (Don Luis) .

بعض مؤرخي ونقاد الموسيقى لا يعتد ، بمبادئ النهج السيكولوجي ، لأن الخلق الفني لا يتم مجرداً من

العوامل المزامنة له . وإن المناخ العاطفي والفني الذي يحيا فيه الفنان يستحوذ على حسه ، حتى أن أدق المظاهر تجدد صدأً في عقله الباطن ، وتنبلور في المفهوم الفني ، فتفوح بها تعبيراته .

ويرى آخرون أن البنيان كان كمثله من المعاصرين ، معجباً بالاسلوب الذي خلده (Wagner) ومضمونه أن يصور الشخصيات المسرحية بعبارة (Leit - Motif) تتميز بها وتنطق بالعواطف البشرية ، وتعبر عن الموقف السيكولوجي والدرامي ، وتسير بها إلى القدر المحتوم . فساد هذا الاسلوب ، وتغافل في كثير من مؤلفات الفترة التي سميت بالفترة الفجنيرية .

ومن جهة أخرى تشهد مؤلفات بعض الموسيقيين من زملاء البنيان وتلاميذه بتأثرهم باللون الإسباني غير أنه يعنى استدانتهم له وتشبههم به ، أن كلاً على هواه في التطبع والتجديد . وهكذا كان لابنيز أن يختار للكوميديه الهزلية (San Antonio) كما رأينا ، لحناً رئيسياً دعم به المقاطع الموسيقية بأكملها ، غنائية أوركسترالية على السواء ، متجسماً في أغنية أو رقصة حاملاً مذاق الأرض التي انبثت ، كتالونيا ، متطوراً في مرونة مع المواقف الدرامية والسيكولوجية فلم يخضع إذا هذا اللحن الرئيسي الاوحد للنظرية التي يقوم عليها الـ (Leit Motif) الألماني . إنما هو تجديد مبتكر في التصعيد بالنغم الشعبي إلى الفن المسرحي .

أما في (Pepita Jimenez) فقد أخذ البنيان اسلوب الـ (Leit-Motif) في تشخيص البطلة دون سواها ، بلحن اختص بها ، معبراً أميناً عن ذاتيتها ، شافعاً لها ، مفسراً لأحلامها وللأحداث التي تلاحقها منذرة أو متفائلة ، مظلمة أو مشرقة ، وهذا التحريف في الصيغة يقدم الدليل على أن المؤلف لم يقتد على غير هدى بنظام الـ (Leit-Motif) حسباً وضعه (Wagner) والذي من خصائصه كما قلنا ، أعداد لحن معين ينتسب لكل من الأشخاص الرئيسيين للمسرحية يلزمهم ويتفاعل معهم .

وفشل تحدى جماعة المتعصين في ان يسددوا الضربة القاضية لالبنيز خلال مسرحيته هذه ، اذا ان النجاح الصاحب كان له صدى بعيد المدى عند من تذوقوا أسلوبه من مشاهير مؤلفي ومؤرخي الموسيقى الاسبان ، وغيرهم من رجال الفن والادب ، الذين خصوها بحكم منصف ضائب ، ثم أنها وجدت استجابة خارج موطنها الاصل ، وايقظت اهتمام العلماء من قوى الفكر الرفيع في بلادهم ، فترجمت المسرحية الى الايطالية والالمانية والروسية والفرنسية .

ولم تخمس اكثر من ثمانية عشر شهرا على عرضها في برشلونة حتى اختارتها لجنة مديري المسارح الغنائية في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، لافتتاح مسرح غنائي جديد (١٧) ولم تخيب تقديرهم - فقد استقبلها الجمهور التشيكي بحماس عظيم - وكان ذلك بحضور المؤلف الذي استدعى على خشبة المسرح عدة مرات يصحبه تصفيق حاد ، وقدم له اكليل من الغار واغرقتها الصحافة بالمدح . ويقول البنيز في تأثر : أنها من أسعد لحظات حياتي .

وتمر خمس سنوات أخرى ، وفي مدريد يوم ٤ أغسطس سنة ١٩٠٢ ، لى دعوة ادارة مجلة ادبية فنية (Evan-qile) اشتهرت بالاعتدال ، وأمام جمع من اهل الفكر والفن قام البنيز بتقديم (Pepita Jimenez) محلا موضحا المواقف الاساسية بمقتطفات على البيانو ، فسحروهم ، قرروا فوراً ارسال برقية تهنئة وتقدير الى (Jvan Valera) كاتب النص الروائي ، وآخر الى (Montjoy) المالي (Covtts) الذي نقلها الى المسرح . وظهرت الصحافة مهللة مكربة البنيز الذي وضع اساسا لاوبرا اسبانية حقها ، فجاء هذا نصر له وتعويضا لما ناله من استنكار مدبر .

وحالفه الحظ ايضا سنة ١٩٠٥ عندما اختار مسرح (La Monnaie) في بروكسل عاصمة بلجيكا ، (Pepita Jimenez) للاحتفال برأس السنة الجديدة ، وتلتها أوبريت (San Antonio) مترجمة

ثم يجيد البنيز عن العرف المتبع في النسخة الموسيقية للاوبرا بتقديم افتتاحية بكامل الاوركسترا تسبق رفع الستار ، غير أنه يكتفي بمقدمة تمهيدية موجزة ، من خمسة مازورات ، لا أكثر ، تهدف الى ارساء المقام والريتم ، وتبدأ المسرحية .

أحاط المؤلف هذه المسرحية الموسيقية بعناية خاصة ، حتى تفوقت فعلا على اعماله المسرحية الأخرى ، التي صرح مرارا أنه لم يكن يرضى عنها كافة . فاحرزت نجاحا كبيرا من أول عرض لها في برشلونة سنة ١٨٩٦ . دل عليه تدفق الجمهور عليها في ازدياد مضطرد ، معبرا بحماس عن أرتياحه لهذا الخلق الاوبرالي الجديد من صميم التربة الاسبانية بالمعنى الحقيقي المنتظر ، وأجمع النقاد على ان هذه اوبرا اسبانية الدم والنبض ، وان هذه حقيقة لا تدع مجالاً للشك .

ولكن هناك جبهة المعارضة متأهبة كعادتها ، متزعمة المواجهة التقليدية الهدامة لكل عمل مسرحي لالبنيز . ويتدخل مؤلفو الموسيقى والنقاد ، وترتفع حرارة الجو ، ويعلو الجدل عنيفا ، بين معارضين ومؤيدين ، يتناولون نفس الادعاءات ، ونفس الحجج لاقامة الدليل على صحة نظرياتهم المتعارضة . وهكذا يتفاقم الوضع ويفلت زمام الموقف ، ويتقل من تضارب الآراء الى تضارب الايدي في فناء المسرح الذي عرضت فيه المسرحية . وكما يحدث غالبا ، لم يشر المؤرخون الى هذا الحادث الذي يتجدد للسنة التالية ، عندما اعيد تقديمها على مسرح (Zarzuela) في مدريد العاصمة ، إنما تنطق به الصحافة المعاصرة ، ويحمل الاطلاع عليه . وهذه الاحداث ليست بغريبة ولا هي الاولى من نوعها ، ان الممارك الفنية تتدرج على مدى مراحل تاريخ الفن وتدفع تطوره .

ونحن لا احتدام النفوس اسرع البنيز يلتقط انفاسه بعيدا عن جو برشلونه السريع الانفجار وهدأت العاصفة .

قدم للعالم نموذجاً ناجحاً لاوبرا اسبانية صميمة ، وكان في هذا التصرف النبيل تخليداً للذكرى ابن كتالونيا الحر ، الذي كان الريتم الاسباني صدى لنفضات قلعه المفعم بحب بلده . (٢٠)



سادسا : كتالونيا والفيجا :-

أوفى البينز ما عليه من التزامات نحو كوتس وختم فترة مغامراته المسرحية ، كما سموها ، بأن قدم لبلده أول مسرحية موسيقية جادة من منبع اسباني نصا وتعبيرا على نهج الاوبرا كوميك وكان هذا ، كما قلنا ، حدث في تاريخ الفن الموسيقي الاسباني . وراقت له الحياة في باريس حيث كانت تتجاذبه مختلف التيارات المتحررة والمحافظة . ولكنه لم يفضل عن نفسه ابدا . ولذا فانه برغم إلمامه بالقواعد الموسيقية ، فانه لم يسمح لها بأن تعوق الوحي ، وكانت له كلمة ماثورة في ذلك « أن الوحي لا يحكم بزمان أو مكان ، أنه يهبط في غير ميعاد ، لا يفصل ولا يُشرح وأن إخضاعه لمنظوم دقيق يضعف قوته الروحية » . وبذلك يعترف أنه أولا واخيرا أسير حسه الداخلي ، فكانت كتاباته في هذه الأونة اذن تكشف عن أنه لم يكن غافلا ابدا عن التزامه باصول الخلق الفني ، وقد تميزت بانتاج خصب في شتى ألوان من بينها عدة ميلوديات غنائية على قصائد لبعض الشعراء الاجانب والفرنسيين وقد أهدى معظمها لصديقه جابريل فوربيه ، وكانت اسبانيا تمر بفترة حرجة في تاريخها ، في الخارج منازعات مع الولايات المتحدة ، تطورت الى حرب فعلية ، أنهت بتنازها عن كوبا ، وجزر الجوام ، والفلبين ، وكان لذلك الفشل صدى مؤلم ، عز على الشعب الاستسلام له ، ونسبه الى ضعف نظام الحكم القائم ، وتعثره في مواجهة الاحداث ، فاختلفت الآراء ، وشاعت الفتن ،

الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleury) وكان مقدرا لالبنيز انتصار جديد وأقبل عليها محبو الموسيقى من مختلف طبقات المجتمع البلجيكي ، وقد ظهر رجال الفن والصحافة بملابس السهرة احتفالا برأس السنة ، وهكذا عدد من الفرنسيين الباريسيين جاؤا خصيصا لهذه المناسبة ، ومن بينهم بعض مشاهير الفنانين والكتاب ، وكان (Ernest Chavssdn) نفسه على رأس جماعة من مؤلفي الموسيقى الفرنسيين . ثم في نهاية العرض الأول رتب مدير المسرح استقبالا انيقا في صالونات اجد المطاعم الكبرى تكراما لالبنيز وعائلته التي كانت تصحبه ، واحاطهم بعدد من نخبة المثقفين والمؤلفين ، وفي مقدمتهم سفير اسبانيا في بروكسل الذي شمل البينز برعاية خاصة وهنا مدير المسرح على نشاطه الموفق واعلن ان ملك اسبانيا (١٨) - تفضل بمنحهم براءة الكومندور من طبقة الفونس الثاني عشر ووسام صليب الفارس - (Croix De Chevalier) الى قائد الاوركسترا .

أما باريس التي احتضنت البينز ما يزيد عن خمسة عشر عاما واحاطته بهالة من التقدير والمحبة الخالصة ، والتي لم تتغافل عن انتاجه البيانستيكي قط ، بل اعترفت بمستواه العالمي عندما اختارته عضوا في لجنة امتحان الكونسرفتوار مع اكبر علماء الموسيقى الفرنسيين آنذاك ، وكان الاجنبي الوحيد يومها الذي دعى للمشاركة مع هذه الهيئة العريقة . واستمرت باريس فيما بعد بالاحتفاظ له بشعور الود والتقدير ، عندما ازيح الستار في ذكرى وفاته الخامسة عشر (١٩) عن لوحة تحمل اسمه بين شوارع عابرة الموسيقيين الذين عاشوا في باريس ، ثم في المساء نفسه ، قدم مسرح الاوبرا كوميك عرضا ممتعا ، مشرقا (Pepita Jimenez) ، وقد عهد بها الى أشهر مغني الاوبرا الفرنسيين وتبلورت الآراء عامة عن حكم واحد ، وهو أن البينز

(١٨) الفونس الثالث عشر وأخير ملوك اسبانيا ، الذي ترك البلاد الى المنفى ١٩٣١ عند اعلان الجمهورية الاسبانية الاولى .

(١٩) ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ .

(٢٠) وتكررت هذه الحفلة في الذكرى الخمسين لوفاة البينز سنة ١٩٥٩ - حل نفس المسرح الاوبرا كوميك ، واستهلها مدير الكونسرفتوار بعبارة تحمل معاني التكريم والتقدير . وكان لنا حظ الاستمتاع بها .

عرف البينز انه لم يألف اقتباس النغم الموروث ، ولكنه شد هنا عن هذا الاتجاه ، وأقتطف النغم البدائي كما هو صادر من فم هل القرى ، وهكذا نجده وقد انتقى الريتم الثنائي الذي تختص به رقصات المنطقة ، وليس الثلاثي الذي يغلب في الاقاليم الاخرى ، فيتخلله دعامة قوية ، نشطة ، يرتكز عليها لتجسيد روح معنوية كتالونية واقعية . مع فقرات انتقالية عابرة ، نلمح فيها الريتم الثلاثي . وهذا التنوع ، كما قلنا مرارا ، شرط أساسي يلتزم به الفنان حتى يجتنب التكرار على وتيرة واحدة قد تسبب بالملل .

وجاءت كتالونيا السمفونية تمتد عشرين دقيقة من الزمن في تصميم واحد ، تبعا للاطار الذي حدد لهذا النموذج الحديث ، غير قابل للتقسيم الحركي الداخلي ، على مفهوم السمفونية الكلاسيكية . وانما قد يتيح للمؤلف ان يتطور ، ويتناور ، ويتجول في عالم الانحاء ، ملتزما بأسلوب .

رأينا ان البينز كان لا يثقل بموسيقاه بالتعبير عن الاحداث التي تحنى كاهل البلد ، ولا بما يخالف فؤاده من أسى ، بل ترمز في مجموعها الى الانشراح والتفاؤل . فاباحت هنا روحه المرحية بأن يسخر من هؤلاء القوم الذين يطالبون بانسلاخ كتالونيا عن الوطن الام . وأودع في هذه اللوحة الموسيقية استهجانه وعدم تجاوبه مع هؤلاء المتمردين على غير صواب ، وكان له ما اراد .

ولكن لم يقع ذلك موقع الرضى عند الطبقة البورجوازية البرشلونية ، ولم تستحسن هذا التفسير التصويري الروحي للبلاد . وعابت عليه ان يخرج عن المؤلف ويستبيح ، هو الكتالوني المولد . ان يزيف النغم الذي آل لهم عن اجدادهم سليبا نقيا ، وقد يترنم به اولادهم من بعدهم . وأجمعت الصحافة على ان توجه إليه اللوم ، فاذا كان يميله الفطري يجلو لبينز ان يكشف عن الملامح العامة للأمة الاسبانية في الاقاليم الاخرى ، فانهم هم اهل الكتالونية يعتبرونه أساسا في قوميتهم . وتكاثرت الحملات ضده ، حتى بدريل نفسه أخذ عليه عدم نسخ الميلودي الشعبية مثلما هي من منبتها ، ولم

فافسدت ما بين العشائر وبعضها . وتنبه اهل كتالونيا ، تلك الناحية التي ترفض تبعيتها لاسبانيا ، الى ان الامور صار ممهدة لاعادة المطالبة بشرعية حقهم في الانفرد بحكم ذاتي . وأدت هذه النزعة الانفصالية الجديدة الى مضاعفة الارتباكات السياسية التي أرهقت البلد .

ولم يرق للبينز هذا الاتجاه العنصري الانفصالي ، لانه كتالوني المولد ، تزوج كالونية ، وأنجب اولاده في كتالونيا ، ان كتالونية اسبانية بوضعها الجغرافي من الكتلة الايبيرية ، ولم تكن يوما في - عزلة عن الروح الشرقية التي امتدت من جنوب فرنسا حتى مرسية (Murcie) في نهاية الساحل الشرقي حيث تلتقي بطلائع الارض الاندلسية ، والتي جعلت البينز يبرح بانه « كتالوني المولد » - اندلسي الروح ، فكان يرى ان في سلخ هذا الجزء الكبير من الوطن الأم تجسفا واجراما قد يضران بوحدة البلد وعظمتها .

وكانت ادوات الحكم القائم غير مأمونه ولا مرغوب فيها . ولكن البينز لم يكن مجاهرا بالاحتجاج السياسي أنه يحتفظ بحقه في التعبير عنه بموسيقاه . وكانت هذه وسيلته في مواجهة الاحداث ، جسيمة كانت أو ثقيلة الاحتمال . ويعهد الى موسيقاه ، ان تنطلق بما يمكنه الشعب من رغبة في حياة افضل . فينطق قلمه في مرج يوحى بالافراج عن التزمت السائده ولا يتعارض مع طبيعته سريعة الانفعال ، فانى بمؤلف اوركسترالي في نمط قصيدة سمفونية (Catalonia) اسبانية الالهام ، اوروبية الصيغة . في دائرة باناروا مؤلفاته التي شملت أرض الوطن الام بأكمله .

وتتجلى القصيدة السمفونية (كتالونيا) على كل الاعمال الاوركسترالية التي سبقتها ، ويرى البعض أنها عمل سمفوني لا لبينز ، لم يجرؤ على النهوض به قبل اليوم ، وذلك لأن الاسلوب البيانستيكي يسيطر على كتابته الاوركسترالية ، ويتزعم التخطيط السمفوني البحث . وجاءت كتالونيا القصيدة السمفونية ، نموذجا يشهد بأنها خالية تماما هذا اللبس .

يرصعها كحجر كريم في بناء موسيقى منظم الاركان « وأيد عدم رضاه في مقال انتقادي شديد اللهجة . قال فيه « قصد المؤلف هذه المرة ان يستلهم الوحي من صميم التربة المحلية ، فلماذا اذا لم يراعي ذاتيتها ، ولماذا اذا استباح لنفسه ، وهو كتالوني الاصل ، ان يشوهها بهذه الألاعيب التي مسخت صورة الانسان الكتالونية » .

رأينا كيف ألف البنيز الضججات التي تثار حول كل من ابتكاراته المبدعة ، ولكنه فوجيء هذه المرة ، يشبه حملة حقودة ، تقصد به شرا ، وقد تجاوزت مفهوم النقد الفني ، آخلة عليه انتفاءه الروحي للاندلس العربية ، وعدم صدق أيمانه بقوميته الكتالونية ، على حد ظنهم ، وتمادوا في اتهمه بأعنف الصفات التي لم تطرأ على باله قط ، بأنه لم يكتفي بأن حرف النغم وأفسد معانيه وأهليته ، بل أشبع غرضاً ما في نفسه ، وأبى الا ان يهذي به ما شاء في تعد مفتعل على أهل المنطقة . فكان ذلك بمثابة فقدان لجنسيته الكتالونية .

ويتكرر الوضع ، ويرى البنيز نفسه وقد أدين بشيء لم يقترفه ، ولم يكن من الذين يقابلون الشر بمثله ، وكان في خلقه ان يسمو على عالم العقدة والكدر ولم يخلد له عدم نجاح قصيدته السموفونية التي اودعها محبته وحنينه لمسقط رأسه . ان البنيز شاعر ريسود ملهم ، وهذا ما لم يفهمه مواطنوه في حينه ، ولذا ثارت ثائرتهم . هذه اللوحة التصويرية التي اندفع بها المؤلف تلقائياً في براءة من يهوى النكت المرحية ، مهما حملت من روح التهكم والاستهجان . أنها لم تنطق بضغينة ولا تنديد ، بعيدة كل البعد عن معنى المعبادة .

وجرفهم الغضب حتى تغافلوا ان الموسيقى كالشعر ، في أنها تكشف عن مجاهل نفس الانسان وقوة ادراكه الذهني ، هي ايضا تحمل صفات الوصف التصويري للواقع الدراسي والهزلي . وقد تطول قائمة مشاهير المؤلفين الذين لم يكظموا ميلهم الى اللهو اذا راودهم فيستودعوا موسيقاهم شتى التعبيرات الفكاهية ، من الدعابة الخفيفة الى الهزلية السميكة ، ولم ينل ذلك من قيمة فنهم .

ولكنها كانت فترة جادة الحساسية في حياة الكتالونيين . وتمر الايام ولم يتكرر الصخب عند اعادة تقديم القصيدة السموفونية كتالونيا في باريس (١٣ فبراير ١٩١٠) في الاحتفال الذي اقامته « الجمعية الموسيقية الاهلية بمناسبة مرور عام على وفاة البنيز » وكان النقاد - الفرنسيون أكثر ادراكاً في تفهمهم لما كان يرمي اليه المؤلف .

وبعد ان أودع في كتالونيا ثقته الفنية ، واعتزازه بأهليته في الكتابة الاوركستراية عاد توا الى عالمه البانستيكي ، الذي يتيح له المناجاة والارتجال .

وكانت سنة ١٨٩٨ مفعمة بالاحداث العصبية ، واهمها فقدان ابنته في حادث مؤلم ، وانحراف صحته حتى ان اطباءه اوعزوا اليه العلاج في إحدى مدن المياه الفرنسية ، وبرغم حزنه الشديد ، وحساسيته المرهقة ، رأينا ان البنيز لم يكن ممن يستسلمون للشدائد ، ولا ممن يرضخون للتفاقم ، فتأقت نفسه الى تلك الناحية الاندلسية ، يستمد منها التخفيف عن مشاعره ، واستأن غرناطة التي كانت له المأوى الروحي في مختلف ظروف حياته ، فيوعزه خياله ان يهديها متابعة موسيقية تتناول النواحي التي تحيط بها ، موحدة في صورتها الخالدة الحمراء (Al Hambra) وظهرت منها القطع الأولى : (Al Vega) ولم يستكمل المشروع .

وتظهر (Al Vega) حاملة أمارات الابتكار ، فلا تتسم بالطابع المتحرر ولا هي متألفة في جوفيفيض بالمرح ، والسرور كما هي العادة ، فقد يلذ لها لاثبات الى التأمل الرزين القاتم بعض الشيء ، ثم يلاحظ ان المؤلف لم يتساهل كمعاداته في اختيار اللحن او الموضوع الاساسي الذي سيبني عليه حديثه الموسيقي ، انه بكثير من التريث والعناية ، يرى في ذلك انجاساً فنيا يلمح الى تطور التكنيك الذي سوف يتجلى في اعماله المقبلة .

قالوا وكرروا القول ، ان هذه المؤلفه هي الحد القاطع لاعماله البيانستكية التي كان يغلب عليها الطابع الارتجالي ، وانها هي نفسها بريئة منه . ثم انها تكشف عن تطور في التكنيك محكم الاركان ، وقد دلت

بسيط ومتشامخ في آن واحد : (Iberia) ، عميق المغزى ، سليم الطوية ، وضع حبه كله « لحبيته السمرات الخائنة القاسية » كما كان يقول في خطاباته لأبن أخيه طالبا منه ان يكلمه عنها ويكلمه ، ويكلمه ، حتى يشعر بأنفاسها قريبة منه .

ولم يفتن بعض النقاد المؤرخين الى هذه الظاهرة الغريبة في عصرهم ، واصحاب النظريات العلمية التي تركز على الاثبات بالبرهان ، فاخلدوا في درس كل اقليم على حدة ، وشرعوا في تحليل وتشریح ما قد لمسوه مختلف المظاهر ، ولكن اين لهم ان ينفذوا الى هذا العالم المختلط المولد الموحّد الالهام ، ذو التعبيرات الغزيرة ، الفائضة ؟ الا بعد ان استرسلوا طويلا وفي عناد وقد شدتهم تلك الالقاء الى الرغبة في الكشف عن جذور ما ترمي إليه ، وتتبع تطوراتهم حسب اصول الحث الاثنولوجي ، حتى ايقنوا بعد جهد ان تلك الالقاء التي مهر بها مقطوعاته لا تشير علميا الى مناطق محددة . بل أن المؤلف يرى في اسبانيا باكملها موطن واحد لكل ألوان الايقاع والنغم فساهمت موسيقاه المستقاة تلقائيا من العرق الاندلس في غزو شامل للقطر كله ، وصور الفلامنكو شعار الموسيقى الاسبانية ، وأستقر الرأي ، والحالة هذه على ان يفهم من الداخل ، واستشهدوا بالاسلوب الذي تبعه في كتابته ، انه لا يدعن الا لمنطق طبيعته الخاصة ، واساسه التفاعل الموسيقي الموحى به من ذات فؤاده . فيصيح اسلوبه عما توحى به مشاعره الباطنية . ومع ذلك ، ومما لا شك فيه ، أن اعطاء الاهمية الاولى للتعبير عن ماتكنه النفس ، لا يدل على التسليم والتراخي في دقة الصياغة . وانما الى اخضاعها لتوضيح مأربه ، والذي يبرز شاغها في مجموعة ايبيريا .

كان البينز كما عرفناه ، واسع الثقافة وافر التجارب ، ولكنه لم يكن عالما من علماء عصره حتى يستميله مذهب الفيلسوف (Bergson) الذي كان إذ ذاك يعلن معارضة لمذهب ناكري الوحي (Rationhlisme) المبني على العقل وحده ، أو بموجب المعقول الملموس فقط ، مناديا بأن الحس مصدر المعرفة . كان البينز اذا

القراءة التحليلية للنص الموسيقي ان البينز تكلف جدا للالتزام بصيغة معينة ، ولكن الطبع غلاب ، وكانت (Les Variations) وسيلة لاشباع ميل لا يقع ، فيجئ ويحلوه ان يسير بموضوعه في تحويلات وتطورات تلائم مزاجه الخاص وانتهى من كتابة (La Vega) في نفس السنة التي ظهرت فيها كتابونيا السمفونية ، ولكن لم تقدم للجمهور الا سنة ١٩٠٥ في حفل موسيقي خصصته (Scuola Cantarum) في باريس للموسيقى الكتالونية في حضور البينز وكان ذلك تكريما للمؤلف واعترافا بان (La Vega) في مستوى المؤلفات العالمية .



سابعا :- أيرايا

رأينا ان الالهام الابنيزي ينبع اساما من صميم الذات الاسبانية والحس القومي متكاملين في تعبير فني موحد ، اسبانيا روحا ، واسبانيا دما ، فيدعم (البينز) عمله باسماء المدن او الاقاليم أو الضواحي ان لم تشر الاسماء الى رقصات محلية او نغم شعبي ايجائي ، وحتى الاعياد القومية والمناسبات الدينية ، ضمها في مجموعات تحت عنوان ذي معنى يعبر عن دستور الغنى الغريزي ، وعميق شعوره الانساني . وهذه الالقاء تشير الى اوضاع معينة ذات ألوان معينة . بمعنى انها تعزى الى أوصاف وصفية تصويرية ، ولم يكن ذلك نتيجة قرار او سياسية مدروسة . ان موسيقاه تعبيرية صريحة خالصة ، بريئة من ادنى قصد تصويري تصنيفي ، الا أنه في ساعة حنين الى بلده يستلهم خياله الذي يهبط به الى البقعة المختارة ، ويتوهم بإحساسه المرفه انه يغترف من مظاهر الحياة التي تنبض بها ، ويتفاعل بها في تأثر عميق ، يتبلور في رقصة ترمز الى تقاليد محلية معينة في نغم يسترجع فيه ذكرى ناحية او مدينة ، او حتى حي بسيط من أفقر الاحياء ، ولكنه يغلي بقوة حيوية لا يقدر على تمثيلها الا البينز ، وهكذا خطط بموسيقا رسماً نيرا جغرافيا انسانيا يشمل الكتلة الاسبانية بأسرها ويحددها الاربعة . أما الجزء الاندلسي ، فانعم عليه بلقب مجرد

فيلسوفاً بفريزته.. ولم يكن ينفرد بهذا الاتجاه الفني القومي، بل تقابل مع معاصريه المؤلفين الأوربيين والروس الذين أتهجوا بموسيقاهم نحو التحرر من أحكام مسروثة، يتلمسون الإفصاح عن شخصيتهم وقوميتهم، وكما اشرنا لذلك سابقاً، كان البنيز صديقا لكثير من مجندي المدرسة التحررية الفرنسية الجديدة، وعلى رأسها (Debussy) وكذلك زعماء الاتجاه العكسي، وخرجه الإصرار على عدم التخلي عن الأسس الكلاسيكية العتيقة، بل التطور بها ل نظام كلاسيكي مستحدث، وسموه (Neo - Clacis - sisme) والذي كان يجذب على الأخص الشباب من المؤلفين. أما الفرق بين هؤلاء وأولئك على اختلاف ألوانهم والبنيز، هو أنهم تمخزلوا لنهج معين، ودستورهم هو التمرد على المفهوم الواقعي كلاسيكياً كان أو رومانتيكياً. أما البنيز فعرفناه بوهيمي الطبع، ريسودي التعبير، غزير الشاعرية، متفانياً متيباً بارض أسبانيا وما فوقها من خلق. يستلهم من عميق ذاتيتها النغم، ويهديه إليها حاراً ينبض بحبه وعبقريته. فكان الفضل لهذه الطبيعة الواعية، أنه لم يقع في حبال هذا أو ذاك من التيارات المتضاربة. فالطريق الحق إذا الذي يبيح لهم البنيز المؤلف هو الرجوع الصريح إلى عين المنبع المبدئي الذي تفاعل به واغترف منه إلهامه. بمعنى أن الأجدر أن يتدرب الباحث على الوصول لنموذج فني ذو قاعدة منظومة، بل يدرس امتصاصه العميق الخصب لكل العناصر السائدة التي امتزج بها، والطباع الموروثة من الأسلاف، وكيف أستمد منها الجوهر الأساسي. ومن هنا الطابع الذاتي المطلق للتكنيك الذي ابتكره تلقائياً في كتاباته الذي يشترك فيها عنصران، كما ذكرنا سابقاً، البدائي والعلمي.

وظهرت إبيريا من اثني عشر قطعة، في أربع كراسات متتالية من ١٩٠٦ إلى سنة ١٩٠٩. وكما سبق أن حققه في مجموعات السابقة، لم تكن نتيجة فكبر معين، تقرر ورسم له مسبقاً، وليست صورا ولا قصصاً، ولكن تذكرات روحية في قطع منثورة لا تدل على تسلسل متعمد التنظيم، ولو أنها مستوحاة من نبج

تقاليد موحدة، تنطق بلغة أصيلة عن فن أسباني النزعة في قصائد متعددة ذات لون فلامنكو عربي. وهذه القصائد الشعبية، الغرض منها لم يكن تعبيراً زخرفياً، جذاباً، بل يعكس أوضاعاً إنسانية مألوفة يعطف وإدراك شاملين. «فأبيريا» إذا ليست إلا استمراراً مسهباً، رحباً لكل كتاباته البيانستكية. وقد رأينا في (Al-Vega) أن البنيز قد غلدى إلهامه الغريزي بوفرة من مورد التكنيك والمزايا الإصلاحية التي يسرت له الاسترسال في غزارة التعبير، والتي ستكون الظاهرة الغالبة في «إبيريا» ويحمل ذلك بعض المؤرخين إلى ضرورة تقسيم اصطلاحاً لأعمال البنيز الثلاثة أصنافاً سيمترية، تفصل جلياً بين ثلاثه أساليب، تنسب إلى عهود معينة من حياته الفنية، وفي اعتقادنا أن ذلك منهج قديم في التحليل الفني عفا عليه الزمن.

كل تلك التطورات والمنازعات الفنية التي عاشها البنيز لم تكن تصرفه عن خطورة الأحداث التي تتنازع بلاده، فقد كانت السنوات الأولى من القرن العشرين أشد عسراً على مواطنيه. وقد اتسعت الفوضى، وتصاعدت الحركة الكتلونية الانفصالية ولم تهدأ وقد فازت بتأسيس حزب معترف به، بل أشد معه النزاع والتفرقة، وجاءت سنة ١٩٠٥ مثقلة بتوتر العلاقات بين فرنسا وإسبانيا، بعد محاولة اغتيال ملكها ألفونس الثالث عشر والرئيس (Loubet) رئيس جمهورية فرنسا الذي تميز عهده بنجاح سياسة الاتفاق الودي مع دول الكتلة الأوربية، ونجح أيضاً وأخيراً في إزالة ما تبقى من تصدع بين إيطاليا وفرنسا.

عز على البنيز أن يرى بلاده في شبه عزله في وقت نشطت الدول الأخرى جاهدة في سياسة الوفاق وكانت الحياة قد استكانت له في باريس، وسعد بعطف عائلي وتقدير وإلفة اجتماعية، ومع ذلك كانت هذه السنوات عسيرة عليه هو أيضاً، فلم يكن قط قد أفاق من حزنه على ابنته، ولم يزل يعتصر قلبه غيابها عنه. ثم أنه كان يقاسي من مرض لم يتغافل بخطورته، وقد أقعده عن الحركة، فيشعر وكأنه محكوم بحدود تخنقه، واطلمت

من العسير قراءة « ايبيريا » وقد يرتبك الاخصائيون ، ويتعثرون اذا طمعوا في تحليل - تفصيلي مسهب . ان هدفنا تقديم شخصية المؤلف مبتدع « ايبيريا » مع اظهار المناخ الروحي والهرموني الذي يسيطر على المقطوعات الاثنتي عشر ويوحدها ، ثم ما تتميز به من صفات أساسية وسمات خاصة تبرهن ، كما قلنا سابقا ونكرر القول ، على ان الجوهر في موسيقاه هو مالا يحد ، وما يحلل ، ان كل قطعة في « ايبيريا » تظهر لنا بوجهها الخاص ، بمعناها الوضعي الجلي ، بخصائصها الواضحة الذاتية التي تميزها من أول وهلة عن سواها ، وبيان بسيط لمختلف الأنغام المعبثة بها ، يكفي ان يكشف عن غزارته وأصاله لهجته البيئية ، ثم النظم الريتمي وتنوعه ومهارة التصرف به . ان الريثم أساس جوهرى تنصهر في الميلودي كثرة الوانها وتصاغ عليه التعبيرات على اختلافها ، راقصة ، حاملة ، تهكمية ، كثية ، وكل الايقاعات ولم يخذلها ابدا .

أما فيما يختص بمجموعة قصائد (ايبيريا فقد حصر الهامه بالنوع الاندلسي العربي الذي كان في اوائل هذا القرن لم يزل يستوطن الإقليم الاندلسي ، في حين انه ، كما عرفنا عنه ، لم ينقل منه نغما سبق وجوده ، بل ينطلق النغم من مزاجه الشعاري المبدع . وكثير من النغم الاسباني الشعبي المنتشر اليوم مصدره روح البنيز والنغم الذي ابتدعه .

وهذه الموسيقى التي تستلزم الريثم ، عصبية المزاج في غير استقرار ، ولا تحيا الا بالحركة ، انها تنتعش بالسرعة وتنتشي بها ، وتنمو نابضة بالحياة ويندر قيام مقطع على ارشادات تستلزم التعبير الرزين الوقور .

اتصفت موسيقى البنيز بروح المرح والتفاؤل عامة ، وكانت اذا حادت ومالت الى تعبير معتم بعض الشيء ، ذلك لأنه انسان ، وقد حبه الطبيعة باحساس انفعالي عاطفي مرهف واحظته ايضا بقوة التغلب على الصعاب ، فلا يستغرق في انعطافات تحرك شعور الاسى والكبت ، ويرتد مسرعا الى أبهى دلائل الانتعاش والامل . وهذه كانت ملكة البنيز وفلسفته .

نفسيته وعائشه القلق ، اترك الحياة ولم يحقق آمال شبابه فصار يجهل ويدور في فلك خارج الامد والمدى ، ولم يتفاضى عن ما تعانیه بلاده من تقلب الاحداث المكدره . وأين له ان يغير الواقع المشبع بالكآبة وهو المتفائل بطبيعته ١٩ فنهض نهضته الاخيرة وقد غمرته رغبة ملحة على فؤاده في ان عليه ان يرد لها اعتبارها ، بالتعبير عنها بلغتها الاهلية المحلية ، وهي ان يغمس قلمه في دمها بأكثر حميه واكثر حماس ، حتى يجعلها تقنع العالم بأنها لن تكون في عزلة عن التقدم الجماعي ، ولا عن دورها في معالجة الامور ، وهو على يقين من أن النغم الاسباني الحر له من القوة والجمال القدر الكافي الاثارة الاعجاب والتجاذب - الانساني وبه تعلوا اسبانيا ثانيا بنورها الساطع .

واذا كانت صحته قد خذلته ، فلم يخذله ايمانه بأن القوة الذهنية في كامل طاقتها ولذا فقد اندفع الى صلب ما يشغل جوانحه من تراحم الاحساسات الدفينة الحارة ، وكان ما لا بد منه ، وكانت « ايبيريا » العمل الجبار ، يتدفق متفجرا يعلن عن الخلاص من شحنة انفعالية لاتحملها النفس ، وكان عليه ان يلقي بالحمولة الروحية بأسرها في أفق صوتي مطلق لانهاية له ولكن البنيز يعرف ايضا مدى التزام التعبير الفني مهما كان اتساع عالمه . وهذا القيد لا يتعدى ان يكون وسيلة للتحرر من مشاعره .

ومن الجلي ان هذه العوامل الحيوية هي اساس فهم الانفعال الروحي والبصيفي في « ايبيريا » والذي لم يفقهه مؤرخو البنيز على حقيقته ، وان ذكره بعضهم عابرا ، لم يدرك الباعث السيكلوجي الجسيم الذي أدى الى تلاطم الاحساسات المتناقضة بين بهجة مفرطة وظلام كثيف ، حتى أنين القلب .

وان هذا وذاك اكثر انفجارا في « ايبيريا » عن سابق اعماله ، وهي مأساة من ادرك ان الموت يلاحقه ، ولم يمهله حتى الوفاء برسائله وتسليمها الى العالم الذي يخلفه . كان كل ذلك يزحم قلبه وعقله ، فزحم موسيقاه . أقحمه فيها مرة واحدة وتحرر ومات .

ولكن الانسان الجريح الكامن في جوانحه أدمعت عيناه ، ولم يقو على الكبت ابدا ، ففاحت آلامه في قطعتين من مجموعة « ايبيريا » وقد استلهم من روح النغم الاندلسي ما يتجاوب مع حالته النفسية ولم يخفى نواياه ، فكانت (Rondena) نسبه الى مدينة رنده (Ronda) من اقليم ملقة .

ثم (Alpolo) وترجع جذورها الى اقدم النغم الاندلسي من صميم الوحي الشعبي وقد احتفظ عبر الاجيال بلونه الفطري الحزين الناتج .

تحكي هذه الذكريات الشعرية سمات هذا الحي الشعبي الفقير الذي مازالت تشرف عليه بساتين واسعة بعيدة الاطراف تزينها تلال الورود ، وبقية تقاليد موروثه عن بساتين عرب غرناطة الاسلاف تحيط بها غابات الصنوبر ، ويواصل النيز بخياله صورة الماضي : - « اذكرك يا عزيزي بهذه الاغنية العريقة الحلوة النابعة من تربة هذه الناحية التي غمرتنا بايام سعيدة » .

« أريد ان ابكي حتى الضنى
وأكون وحدي في وحدتي
أريد ان ابكي حتى الضنى
وأضع الزهور عند الفسق
هدية على قبر حبيبتي »

وهذا فعلا ما أوعزت به موسيقى البيازين الى ديبوسي الفرنسي ، فلخصه في كلمات قليلة تعبر عن مدى تفهمه لها وتأثره بها : « قليل من الاصمال الموسيقية من ذات الالهمية الفنية والروحية ، في مساواة البيازين من حيث مناخ ليالي اسبانيا التي تفوح بشذا القرنفل والياسمين ، انها مثل رنين الجيتار الخافت ، الشاكي في ظلال الليل ، مع يقظات مفاجأة وانتفاضات حرة عنيفة

الانفعال ، ويحقق ذلك المؤلف الشاعر ، بدون أن يقتبس من ذات النغم الشعبي الموروث ، الذي امتصه عميقا واطال السمع حتى اختلط بدمه ومنه الى موسيقاه . فآين من هذا الاندماج الكلي ، تحديد الخط الفاصل ؟ »

ولا يخفى علينا ان حبيبته تلك التي ينعيها هي ابنته ، التي افتقدتها من زمن غير بعيد ويتجلى « البيازين » بمظهرين من سماته المحلية ، ليله ونهاره بوجهيهما الصادق والخادع ، يتراءى في ليالي الـ (Zambra) ، ليالي السمر ، انه يتفاخر بعرض لامع ، متوهج ، يجسد ملامحه وميزاته الظاهرة المألوفة . فيطرح لرواد ليالي السمر ، مواهبه في مباراة غنائية راقصة جذابة ذات بريق زائف خداع . ويتغير الحال عمقا وحرارة صادقة عندما يخلو لعالمه الخاص ، فيرقص أهل الناحية ويشدون لانفسهم ، فيعكسون العادات العشائرية والرقصات التقليدية العتيقة ، ويفوحون بالنغم والكلمات التي تبرز الانفعال العاطفي والحس الباطني الذي يتفاهمون به فيما بينهم (٢١٦) .

وكان كل ذلك يتجاذب خواطر البنيز ، وقد ثملت شاعريته به ، وترك الخمر يروق ولم تكن من طبيعته ان يغفوها ، فانصبت متدفقة طوعية ، ردا صادقا لتأملاته العاطفية الداكنة التواقة الى الماضي ، وفي روحانية استجابت لها آلهة الموثنة على اهوائه دائما ابدا .

واجتذبت تعلقا روح البوليريا التي تتآلف مع مزاجه الحولي الأسف الحزين . وليس اللون الشعبي السوقي الذي تتصف به منطقة البيازين . بل على عكس ذلك أن اسلوب البوليريا رقص وغناء ، نغم وريتم ، يتميز ، مع مابه من حساسية حانية ، بالسمو والاناقة التي هي من صفات الاوساط الراقية في المدن الاندلسية الكبيرة ،

(٢١) تعتبر هذه الناحية من احياء مدينة غرناطة المتاخمة لقرية منها . ولها يوم مشهود جدير بالذكر ، يتحاكى به اهلها في اسيانهم . وهو عندما يهبط فرانكو على شعب بلاده بكتائب فاشستية حاصفة ، تراجعت اهلها مدينة غرناطة ، فاستولت عليها في حركة الدفاعية خاطفة ، ولم تستسلم « البيازين » حيث تركزت معارك عنيفة صمدت عشرة ايام في هجاجة نيران مدفعية رافعة ، قاسية . وقد مهدت هذه المقاومة الباسلة طيعة المنطقة والتنظيم البنائي العتيق . وهو حل نحو متاعه معقدة من الازقة الضالة ، والطرق المسدودة ، فكان دهل لرجال المقاومة ، وحسن يتفحص منه هؤلاء الشجعان ، عن لا ملوى لهم من لقراء القوم المعلمين ، ذوي الدم الاسباني الفجري الثائر . فدفعوا ارواحهم ثمنا لولائهم لهذه البقعة الصغيرة من ارض الوطن مع ٢٠,٠٠٠ ونيف في باقي ارجاء الكتلة الايبيرية . واستمرت عمليات التطهير والابادة اربعة اسابيع اخرى ، انتهت باعدام نابغة اسبانيا ، الحر Jose Antonio في فجر ١٩ أغسطس سنة ١٩٣٦ ، في سجن مدينة الفنت Alicante الواقعة في جنوب الساحل الشرقي لاسبانيا .

مائة ألف حياة ، لا واحدة
يامصهرنا الجيتاني في (Triana) .

فأوحى له هذه الذكريات الخالدة بتعبيرات موسيقية
تتناسب وهذه الكلمات المفعمة بشعور أنساني مفرط في
البساطة وصفاء الروح . فجاءت مقطوعة (Triana)
حاملة نفس المفهوم الشعبي للناحية .

ولم تختلف هذه القصيدة عن سابقتها ، فهي بينت
على طبقة صوت يتطابق ولون الشعر المنطوي الرقيق ،
وتستمد من المقامات العربية الخاصة بنغم الفلامنكو
مقومات جديدة لم يطرقها من قبل ، على قدر معلوماتنا .
وأخصها ان تقام البيازين على تناقص من ثلاثة ألوان
صوتية ، ويطلب المؤلف ان يستعيد العازف رنات
الجيتار . وآلة نافخة ذات لسان (يعني نوع مزمار)
والكتلة بأكملها ، ويرسم اللحن على رنين يحاكي رنين
الكلارينيت . واليدين فالفتان .

يقول (Claude debussy) الفرنسي ، أربع
سنوات بعد وفاة البشير : وهي ابتهاج ساعة الشفق .
انها لقاء موفق في خان حيث النبل الرطب الطازج ،
والفواج من البشر تتوالى ، ومغضى ، رامية القهقهات
عاليا ، يجاوبها نقر الدفوف ذات الجلاجل الرنانة ، لم
تبلغ الموسيقى ابدا مثل هذه التنوعات المؤثرة ، اللامعة
بشقي الألوان ، ان العين تنبهر من فرط الامعان في هذه
الصور البراقة .

وكان (Debussy) على حق فيما قاله ، لان
مايفوق جمال اللحن في ذاته ، والذي لا تفسره الكلمات
هو هذا الجو الذي يحيط بالنغم ، والذي يخلقه التيار
الروحي الشاعر الذي يغمر القصيدة ، في تطور من
الحنين الحالم الى العصبية الحارة والانفعال التلقائي
السريع . فمن امتزاج هذه العناصر المتباينة المتألقة
تتكون منها تلك الشخصية المملوذية « الالبينية الفريدة
، التي هي من خلقه ، وقد استلهمها من ذاتية الروح
الاسبانية ، ونهل منها حتى الشمالة ثم اهداها اليها مفعمة
بحبه لها .

فهو نموذج ، ويتطور على يد المشاهير من معنى الفلامنكو
وراقصيه ، مستعيدا لذكريات الاندلس الجيتاني
القديم ، نسبة لما ترسب فيه من اسلوب الـ (Solear)
الريتمي ، والاجراءات التي تطور بها ، انه يصب في
النفوس ضيقا وقلقا نفسانيا ، قد يكون ثقيلًا ، ويترك في
الجو اثر غم عميقا ، لا يمحوه الا اندفاع راقصة من
الجيتان أنيقة رشيقة في انفعال يستثير الشعور ويشيع
الدفء ، فتنبسط الاسابير .

وهذه هي الروح التي احيتها ذكريات تلك البقعة من
غرناطة الحبيبة ، ومنها لحظات من هنائه العائلي ،
وفقدان ابنته ، لم يكن اذا للشعبية السوقية دخل ، كما
قيل في مناخ الحسرة الذي غمر قصيدة البيازين (Al-
baiein)

وتقول ابنته L AURA انه كان احيانا يروي لها عن
حافضة ذكرياته صورا من لمحات شبابه ونبذات للحظات
سعيدة ، بأغنية او قصيدة شعرية مثيرة لصورة روحية
أثرت فيه كهذا النموذج من أسلوب الـ
(MartINETTE) الذي كان خاصا بالاطراف الشعبية
لاقليم اشبيلية ، قبل ان يتسرب الى مصاهر الحديد عبر
الاقاليم المختلفة ، ومع انتشاره يتلون بالروح المحلية
لكل منها :

يامصهرنا الجيتاني في (Triana) لايعرف عالمك
المحتدم القاسي
الا من ذاق ماءك الكاوي ، وادمع للفحات لهيك
الحارق

لايعرف الا لام المفزعة
الا من أثرته لمسات مطاركك ، واصابتها القاطعة
لايعرف قوة جبروتك
الا من رأى آلاف الشرر تتطاير في رذاذ نجم احمر
لايعرف ذبذبة المدقات

الا من بهرته عنفها على السندان كصدى جلاجل
فضية فيرى الصلابة تنفوس الى لدن الرقاقة
وفي قلبي ، الى نوازة زاهية
كمحبوبة أضحي لها اذا امتلكت

وثبت ان التطور الذي مرت به موسيقى البينز لم يغير شيئا من نظرة البينز للتعبير الموسيقي ، انها كانت البينزية من صدر حياته الفنية ، واعماله الكبيرة اللاحقة لم تغير شيئا في جوهر تفكيره الفني قد يزداد الالهام غزارة وسعة ، ويزداد معه ويختمر مفهوم التكنيك ، وتظل الشخصية البينزية مطابقة لذاتيته الاسبانية الصافية . فاستنفذت كل ما كانت تفوح به ارض ايبيرا ، وبلغت به السيادة التامة المطلقة . والحد النهائي للصعود الخلاق ، ولم يكن سبيل الى التكرار ، فجاء الموت وهو على قمة ازدهار الفنى .

ولذا ، فهو وحده الذي كان ، في ذاك الوقت ، يجرؤ على ان يعزز ديوانه ذو الاثنتي عشر قصيدة بلقب بسيط اللفظ ، عميق المعنى والخيال ، والذي يحوي كل ما يغري الحس الانساني والادراك الذهني ، وتعبير مذكراته عن انه كان طورا صاحيا واعيا بحقيقة وضعه كرائد لطليعة الحركة الموسيقية في بلده ، وقد تحقق له ما كان يتوق اليه ، وطورا يتساءل ببراءة : « يا الهى ماذا يبدون في موسيقي حتى يدفعوا بها الى هذا الارجح »

والرد عليه هو ان جميع اعماله تربط بينهم بروح الهام موحد ، لم يتلون ولوتلونت الاساليب والصيغ ، وانما تجتذب الاعجاب بما تحويه من قوة خلاقة ومن ملاحظة المشاعر وغزارة التعبير في نفس الفلك الروحي الذي وصل في « ايبيريا » الى اروع ماسمعت الاذن والى ارفع التعبير الاسباني الحر . وانه خرج بها الى افق عالمي لم يكن يدري بوجودها . فشد الانتباه اليها ، حتى لم يوجد شعب على وجه الارض الا وجذبته موسيقى اسبانيا . ومن ثم فكان له اثر كبير في اثراء التعبير الموسيقي الاوربي . وتشهد اعمال من احتك به من المؤلفين المعاصرين مثل (Liszt) و (Chausson) و (Ravel) و (Debussy) وغيرهم على تأثرهم به ، وكان أن تبعه (Turina) (Defalla) (Grandos) وصارت مدرسة خرجوا بها من جدران الاكواخ الجيتانية الفلامنكية المحلية وقد غمسوا أقلامهم بدمائهم ، وأوكلوا للنغم التمثيل الحق للروح الاسبانية .

أيقال بعد ذلك ان الفن ليس له وطن ؟



إذا ما نظرت الى تمثال تنسيون الواقف تحت سماء
لأنكشير ، في ظل قباب الكاتدرائيات الثلاث التي
تشرف على قرية مولده الحزينة ، لوجدت هذه الابيات
التي كتبها الشاعر منقوشة على قاعدته :

أيتها الوردة التي نبتت في شقوق الحائط المتصدع
أقتطفك من الشقوق .

وأمسك بك في يدي ، أمسك بجذورك وكلل
أيتها الوردة الصغيرة ، ولكن لو باستطاعتي
أن أفهم من عساك ان تكوني ، بجذورك وكللك
لو باستطاعتي أن أفهمك تماما ، لعرفت كنه الله
والانسان

والآيات رغم كونها آياتاً وصفية ، الا أنها مفعمة
بالحزن والقلق ، ورغم بساطتها الظاهرية ، بل وأكاد
أقول تسطحها ، فإنها تعالج القضايا الأساسية لمشكلة
المعرفة ، معرفتنا لانفسنا وللعالم المحيط بنا ، ورغم أنها
تبدأ بذكر تفاصيل دقيقة متناهية في الدقة ، الا أنها تنتهي
بالإشارة الى الكليات . من هو شاعر المتناقضات هذا ،
المثقلة ذاته بالهموم ؟ من هو الفريد تنسيون ؟

ولد الفريد تنسيون في ١٦ أغسطس عام ١٨٠٩ ، في
أبرشية أبيه في « سومرسي » واضطر جورج والد تنسيون
ان يصبح من رجال الكنيسة بعد أن حرمته عائلته من
الميراث وأوصت به لأخيه الصغير . ولقد كان لسوء
الطالع هذا اثر سيء على شخصية الوالد ، اذ جعله
رجلاً مكتئباً مريراً ، كما كان يلف المنزل المزدهم ظل من
الحزن .

ولقد زرع جورج تنسيون في موهبة ابنه عناصر
أخرى ، بخلاف تلك الكآبة الرومانتيكية . وعلى سبيل
المثال كان تنسيون الاب عالماً ومحباً للكتب ، مما أتاح
الفرصة أمام الشاعر الاستفادة من مكتبة أبيه منذ
صغره .

وتلقى تنسيون تعليمه في مدرسة داخلية منذ كان في
الثامنة حتى بلغ الثانية عشرة ، وكانت هذه المدرسة تبعد
عشرة أميال عن منزله في سومرسي ، ولم يكن تنسيون
سعيداً بالمرّة في تلك المدرسة ، فالمدرس كان يضايقه
وزملاؤه لم يكنوا له المودة ، لأنه كان لا يشاركهم

تنسيون وسيدة جزيرة سالوت

عبد الوهاب محمد السيري

أستاذ بكلية البنات / جامعة عين شمس

العابهم ، ولقد عملت تجربته في المدرسة من حبه للبيت وارتباطه بدائرة العائلة الهادئة . كما زادت من حدة خجله والتفان به حول ذاته وشكبه وعدم ثقته في الاغراب ، وهي صفات ظلت تلازمه طيلة حياته . وبعد خروجه من المدرسة ، تعلم على يد احد مدرسي القرية لفترة من الزمن ، ولكن بعد ذلك تولى جورج تنسيون بنفسه مسئولية تعليم ابنه .

ولقد تألق نجم تنسيون تحت هذا النظام الاكاديمي من التعليم والذي تميز بشموليته اكثر من منهجيته ، واستفاد منه اكثر ما كان في المدرسة ، وأمدته عقلية أبيه الرحبة ، وذوقه الرفيع في الكتب بمعرفة عميقة في الآداب الكلاسيكية ، الامر الذي ترك اعمق الاثر على شعر تنسيون باشاراته الكلاسيكية العديدة .

ولقد كان لالتحاق تنسيون بجامعة كمبردج أثر كبير على مستقبله ، لقد كانت هذه الجامعة تتميز آنئذ بالجو المفعم بالتساؤل عن المستقبل ، وبالمحاولات الجادة للمزاوجة بين العلم والدين . وكانت الدائرة التي انجذب إليها تنسيون تدعى « الحواريون » وهي عبارة عن مجتمع طلابي ذي عقلية اصلاحية ، يهتم بالمشكلات الاجتماعية والثقافية . ولقد استوحى تنسيون من دائرة الحواريين احساسا بمسئوليته نحو تعليم وانارة عقول بني وطنه .

وبعد البقاء في كمبردج لفترة ثلاث سنوات غادرها تنسيون دون أن ينال منها درجة جامعية . وكان اصدقائه الذين تعرف بهم في كمبردج يعتبرونه المتحدث الرسمي بلسان دائرة « الحواريين » كما كان في نظرهم بمثابة حامل رسالتهم ، وكانوا كلهم وخاصة صديقه الحميم آرثر هالام يكتنون الاعجاب لشعره ، ولذا نجدهم يغالون في مدح مجموعة قصائده المسماة « قصائد غنائية اساسا » (١٨٣٠) وهي مغالاة لم يتبعهم فيها نقاد عصره الذين بينوا بعض نقاط الضعف في هذه المجموعة الشعرية .

ولم تسر حياة تنسيون على وتيرة واحدة ، ففي عام ١٨٣٣ فقد اعز صديق له « آرثر هالام » الذي كان يتمتع بمواهب ادبية وشخصية ساحرة ، وهو بعد في

الثانية والعشرين من عمره . وجاءت الوفاة في اعقاب التقبل الفاتر لديوانه الاول ، فالتزم الشاعر الصمت لمدة عشر سنوات لم يكتب خلالها اي شيء ، ومر خلال تلك الفترة بأزمة عاطفية طاحنة ، كما كانت فترة اهتز فيها ايمانه الديني وتعرض لغوايات اليأس ، ولكنها كانت ايضا فترة نشاط خلاق ونماء . وخلال فترة « صمت العشر سنين » كان تنسيون يؤسس ويضع خلفية لما سوف يكتبه في المستقبل « فاعتكف من عام ١٨٣٣ في « حجراته الحبيبة » في سومرسي ، حيث تمكن من فرض ما يكفيه من الوحدة والهدوء اللازمين للعمل بالرغم من حجم الاسرة الكبير . وكان يذهب للابرشية بصورة منتظمة للدراسة التي تضمنت اللغة الالمانية والفلسفة والعلوم ، ويبدو انه كان قد عقد العزم الا يسخر منه ناقد ما على أنه واحد من المثقفين ذوي « الوزن الخفيف » . ومن المؤكد انه قد وقر في نفسه ان يكون معلما لجيله ، وبخلاف الدراسة ، فانه كان يقضي وقته فيما يفيد من مراجعة وتنقيح للقصائد القديمة التي نالها الكثير من سهام النقد القاسية ، وكذلك في نظم اعمال جديدة ، خاصة قصيدتي « يوليسيس » و « احياء الذكرى » (التي كتبها احياء لذكرى صديقه آرثر هالام) .

وبعد مغادرة تنسيون لجامعة كمبردج مباشرة مات ابوه وجده . فأصبح هورب الاسرة ، وأخذ على نفسه نقلهم من « سومرسي » الى « ابينج » وذلك حينما جاء رئيس الابرشية الجديد وحل محلهم في المنزل القديم . واستطاع تنسيون في هذه الناحية الجديدة ان يستمتع بما في مجتمع لندن ، حينما كان يريد ذلك . ولكن صاحبة « ابينج » لم تكن مبعث راحة كما لم تكن ريفية لدرجة التي تسعد آل تنسيون . لذلك بدأت العائلة سلسلة من التنقلات ، وبالرغم من حزنه وتأمله العميق داخل نفسه . الا أن تنسيون صادق كثيرا من مفكري عصره . فقد كان في حاجة ماسة لهذه الصداقة ، لانه ظل يعاني من الكآبة الشديدة الناتجة عن فقره وصحته العليلة وقصر نظره المتزايد ، وقد فقد تنسيون المال الذي ورثه عن ابيه نتيجة لاستثمار خاسر ، ولكن اصدقاءه

تسنون الخاصة ، حتى انه في عام ١٨٧٤ انهارت صحة زوجته من الاجهاد المفرط بسبب كونها زوجة له ومديرة لشئون البيت ، وسكرتيرة خصوصية له . وكان من الضروري تحت وطأة هذه الظروف استدعاء ابنها « هالام » المسمى باسم الصديق الراحل لوالده في صباه وشبابه الاول - من جامعة كمبردج ، ليعمل عند ابيه سكرتيرا خصوصيا له بدلا من أمه . وكان من الضروري تجنب سماع تسنون لأي آراء نقدية قاسية ، لأن حساسيته المفرطة لم تكن لتسمح له بذلك ، كما كان يكره اي محاولة لمعرفة سيرة حياته وربطها بشعره . ولقد عهد لابنه هالام بمهمة تسجيل حياة أبيه بكل دقة حتى يفوت على المتطفلين والدعاة فرصة عمل ذلك .

ولما بلغ تسنون سن الشيخوخة ، كان قويا مثلما كان في شبابه . وتتابع مجلدات شعره واحدا وراء الآخر ، وكان آخر تلك المجلدات ما نشر بعد وفاته بثلاثة اسابيع .

ان خاتمة حياة تسنون كانت خاتمة امتزجت فيها الاحزان بالانتصارات ففي عام ١٨٨٤ قبل الشاعر على مضض منه ان يكون من النبلاء ، وكان ذلك بمثابة هدية منحها اياه صديقه القديم رئيس الوزراء « جلاد ستون » واعتبر تسنون الامر كمرتبة شرف للادب ولنفسه .

وكان شاعرنا أمير احساس طاغ بالعقم والفشل ، وقد حاول في قصيدته « حكايات الملك » تعليم الانجليز مثل وسلوك النبل والفروسية ، ولكن تسنون كان يشعر ان العالم لم يعد يكرم مثل هذه المثاليات وان تقديره لها يقل استمرار . وبعد فترة قصيرة من رقاده بسبب اعتلال صحته المتزايد ، مات تسنون في سلام تحيط به أسرته . وكان صوت كلمات صلاته المفضلة الخارجة من بين شفقي صديق بجواره ، هو كل ما كان يسمع في صمت الحجرة التي ينيرها ضوء القمر .

ويرى الكثير من النقاد ان الفريد لورد تسنون هو شاعر البورجوازية الانجليزية المنتصرة ، وانه قضى حياته الادبية متغنيا بأعجاده وانتصاراتها التكنولوجية والاقتصادية والحضارية ، وان شعره ينطلق من تبسيط للواقع وتجاهل لتناقضاته العديدة المحتدمة، وفي هذا

قاموا بتوفير معاش له يحوره من اعبائه المالية . وتزوج الشاعر وهو في الواحدة والاربعين من عمره من اميلي سلوود بعد خطبة دامت اربعة عشرة عما .

ولقد استطاعت هذه المرأة ذات الاخلاق الدمشة والريقة أن تخفف من حدة الكآبة التي كان يعيش تسنون في سوادها . وقد عملت اميلي كمساعدة وسكرتيرة مخلصه . ولكن هذا لم يجعل منها ناقدة مفيدة له . فقد شجعت النزعة الاخلاقية والعاطفية في شعره . ثم جاء نشر رائعته « احياء الذكرى » عام ١٨٥٠ وهي مجموعة من القصائد الغنائية / الرثائية القصيرة . وقد حظيت هذه القصيدة باعجاب الملكة فيكتوريا وزوجها . مما ادى الى حصول تسنون على وظيفة « شاعر البلاط الملكي » ، وكأي شاعر للبلاط الملكي واجه تسنون مصاعب ومتاعب الشهرة ، ولما اعتكف هو وزوجته في « فارينج فورد » فوق جزيرة « وايت » كان على زوجته ان تحميه من المتطفلين الفضوليين ، حتى توفر له الهدوء اللازم لعمله . وقد أحب جمهور القراء هذه القصيدة مثلما أحبها ملكتهم فيكتوريا . وبذا وجد النقاد أنفسهم امام ضرورة اعادة النظر فيما ادلوا به من احكام نقدية وتعليقات تستهجن تلك القصيدة من قبل .

وفي مارس عام ١٨٦٢ تلقى تسنون دعوة شخصية من الملكة لزيارتها في منزلها ، وكانت تلك الزيارة في مستهل صداقة حارة بين الشاعر والملكة ، ظلت تنمو من خلال المراسلة بينها ولم تنته الا بانتهاء حياة الشاعر نفسه .

وجد تسنون أن السائحين في « فارينج فورد » مصدر ازعاج لعمله ، لذا قام ببناء منزل في « هازل مير » في مقاطعة « ماري » وسماه « الدورث » ورغم عزله المنزل بعض الشيء الا أن السائحين وكثيرا من الشخصيات العامة تبعوه الى هناك أيضا . وبذا أصبح منزل تسنون مزارا قوميا ، ومجسدا لكل الفضائل التي كان الفيكتوريون يجلوونها ويعتقدون أنهم يتمتعون بها . وأصبحت آراؤه في كل المواضيع محل احترام وقبول جميع الانجليز . ولقد زاد الضغط الجماهيري على حياة

القول شيء من الصدق ، فالتقدم الصناعي الذي دفع بالبرجوازية الى الحكم ومكنها من تسيير دفة الامور بالطريقة التي تترامى لها ، هو نفسه الذي أدى الى اعادة صياغة العلاقات الاجتماعية بين الافراد على أسس جديدة ، وهو نفسه الذي أدى لظهور نقيض البرجوازية ، الطبقة العاملة وهو نفسه أيضا الذي عمق التناقض بين الرؤية العلمية والرؤية الغيبية للواقع . تجاهلت البرجوازية الانجليزية وشاعرها كل هذه التناقضات وأعلنت ان كل شيء على ما يرام ، وان النظام سائد في داخل النفس والمجتمع الانجليزيين ، فعلى مستوى العلاقات الانسانية تجاهل تنسيون في شعره الدوافع الغريزية وقدم صورة مبتسرة بعض الشيء للعلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة عنده هي دائما رمز العفة وطهر الذيل ، هي الزوجة الصالحة الخاضعة ، والرجل هو حاميتها وحامي منزله واولاده ، وكل افراد العائلة يعيشون في وئام وسلام في بيتهم الانجليزي العتيق . ويتسم فكر تنسيون السياسي بالتبسيط الشديد . فكان على قدر غير قليل من السذاجة ، يأخذ بما يسمى « بالامر الوسط في كل شيء » . فهو لم يكن يؤيد الارستقراطية الزراعية في محاولتها سلب الشعب الانجليزي حقوقه الدستورية ، الا أنه ، في الوقت ذاته ، كان يعارض اعطاء الشعب حقوقه السياسية كاملة . كما انه كان وطنيا وقوميا بالمعنى الضيق للكلمة . فهو لم يكن يتردد في تأييد التوسع الاستعماري البريطاني الذي بلغ ذروته آنذاك (وفي قصيدته مقدمة الى الجنرال هاملي يتفاخر بانتصار الجيوش الانجليزية على عراقي وجنده في معركة التل الكبير) وحينما سئل تنسيون عن اتجاهاته السياسية ، أجاب بانها نفس اتجاهات شكسبير وفرانسيس بيكون وأي رجل عاقل . وهذه إجابته ان دلت على شيء ، انما تدل على ضلالة وعيه السياسي وانعدام حسه التاريخي . ولعل ارتباط تنسيون الشديد بالبرجوازية وحضارتها يظهر في تمجيده لقيم الفردية العمياء وفي اغراقه في الذاتية ، وفي تفاؤله الزائد عن الحد في بعض قصائده ، تفاؤل هو في صميمه تجاهل لجدل الواقع المركب . ففي قصيدته « الصوتان » يسمع

الشاعر صوتين ، أولهما هو صوت الموت والقنوط ، والآخر هو صوت الحياة والأمل والحب . يخبره الصوت الاول أن الحياة لا تستحق ان نحياها ، ولكن الشاعر يكافح ضد الكآبة ويؤكد قيمة الحياة . فالانسان هو سيد المخلوقات لأن عقله يضعه في هذه المرتبة ، كما أن كل اسنان فرد مستقل ، له ارادة حرة . ثم ينظر الشاعر فيرى الناس متجهين الى الكنيسة ، ويلاحظ من بينهم أسرة تسير في وحدة عذبة وعند هذه الصورة البرجوازية يختفي الصوت الاول ويرفع الشاعر عقيرته المتفائلة بالغناء . لقد انتصرت الحياة . ولكننا نعلم ان الحياة التي انتصرت هي حياة رتيبة مجدبة خالية من المعنى ، وان الصوت الاول ، صوت القنوط واليأس ، هو في حقيقة الامر صوت اكثر عمقا وأكثر معرفة بالواقع . اننا نربط الآن بشكل آلي بين التفاؤل والحياة . ولكن هناك ضربا من التفاؤل في صميمه انكار للحياة ، لأنه تفاؤل مبني على تجاهل مأساة الوجود الانساني ، وعلى تبسيط لتناقضات واقعه الاجتماعي والتاريخي .

ومن حسن حظنا ان هذه النبوة المفاصلة الزائفة لم تسيطر على اشعار تنسيون ، فهو مثل ماثيو أرنولد . الشاعر والناقد الفكتوري المعاصر له ، ومثل كل المهتمين بالانسان كإنسان ، لا يرى الانجازات التكنولوجية ، والنجاحات المادية والتقدم الصناعي تؤدي بالضرورة الى انتصار الانسان واعلاء شأنه وذاته ، بل ان هناك منجزات تكنولوجية هي في صميمها هزيمة للانسان ، اذ أنها تجعل بيئته الصناعية (السلع والسوق وحركة الاقتصاد) تسيطر عليه وتبتله . واذا كان الشك قد خامر بعض أعضاء البرجوازية الانجليزية بخصوص منجزاتهم الصناعية ومدى قيمتها الانسانية فلأنهم نجحوا الى حد كبير في اسكاته هذا الشك ، أما تنسيون فانه وهو الشاعر العظيم لم يتردد في مجابهة نفسه وواقعه بكل ما فيها من تناقضات ، فهو لم يقبل قيم مجتمعه الذي سيطرت عليه الفلسفات العملية والنفعية ، قيم كانت ترى الانسان على انه مجموعة من الرغبات المادية البسيطة ، وان السعادة هي اشباع اكبر عدد ممكن من الرغبات لأكبر عدد ممكن من الافراد .

راسخة - لا العاصفة الهائجة ولا الشمس الحارقة تؤثر في حزنها ، فهي مثل الآلهة قد انفصلت عن دورة الطبيعة الرتيبة المحايدة ، ولذا فالشاعر يتخذ منها رمزا لحزنه الذي ينبغي الا يتحول ، لانه لو تحول لاصبح كالذوات المادية التي لا روح لها ولا هدف من وجودها . وقد فرضت قضية التغيير والثبات نفسها بالحاح شديد على تنسيون ، لأنه كان يعيش في عصر داروين الذي حاول ان يربط بين الوجود الانساني / التاريخي من جهة والوجود الطبيعي من جهة أخرى ، والذي كان يعتقد ان الوجود الانساني على كل مستوياته تتحكم فيه قوانين طبيعية مثل الانتقاء والبقاء للأصلح ، اي ان الوجود الانساني لا يختلف في اي من وجوهه عن الوجود الطبيعي (والوجود الرأسمالي) المبني على التنافس والتطاحن ، ان الطبيعة الداروينية ، مثلها في ذلك السوق الرأسمالي ، غير مكترثة بالانسان والفرد ، فهي تحكم بالفناء على أنواع بأسرها دون اي اعتبار لمركزيتها في الكون ، وقوانينها الصارمة تسري على الانسان سريانها على الاشياء والطبيعة .

الانسان آخر ما صنعت يداها ، الذي يبدو عليه الجلال
والذي تشع من عيونه الرغبة البهية
الانسان الذي أنشد المزامير تحت السماوات
الممطرة
والذي بنى المعابد ، وصلى فيها دون انتظار
للثواب
الانسان الذي أحب وقاسى من الآلام الكثيرة
والذي حارب من أجل الحق والصداقة
هل سيتحول حقا الى مجرد رمال في الصحراء
تذروها الرياح
أو سيسجن داخل تلال حديدية ؟

ورغم ان التساؤل يتخذ طابعا دينيا ، وقد يكون غيبيا ، الا أنه في الواقع تساؤل عن حقيقة الوجود الانساني ، هل الانسان مجرد جسد ورغبات كمية محدودة أم أنه كل مركب يعلو على المادة البسيطة ؟ هل الانسان مجرد عنصر من بين العناصر الاخرى ، أم انه

وقد ظهر رفض تنسيون لهذا التعريف الكمي والآلي للانسان في مرثيته « احياء الذكري » .

فتنسيون يرفض ان يرى الانسان على انه مجرد وحدة انتاجية دائمة التغيير بتغير البيئة المادية ، اقتصادية كانت أم اجتماعية ، ليس فيه ما يميزه او يفصله عنها . والايان بثبات الانسان وسط الهيئة هو في نهاية الامر ايمان بالقيم الاخلاقية والمبدئية التي تتسم بنوع من الثبات النسبي ، والتي لا يمكن قياسها او اخضاعها للمقاييس الكمية المتعارف عليها في عالم المادة - أي ان الايمان بثبات جانب من جوانب الطبيعة البشرية هو في نهاية الامر ايمان بما وراء المادة . والاغنية الثانية من قصيدة « احياء الذكري » تعبر عن رغبة الشاعر المترسخة في ان يصل الى مرحلة الثبات الميتافيزيقية هذه :

يا شجرة السرو العتيقة ، يا من تقبضين على الاحجار

على شواهد قبور الموتى الراقدين تحتك ،
أن أليافك تلتف حول الرأس التي خلت من الاحلام

وجذورك تضرب من حول العظام
وتأتي الفصول بالزهرة من جديد
وتأتي بالمولود البكري للقطيع
وفي ظلمتك يا شجرة السرو
تنهي دقات الساعة حياة الناس الضئيلة
لكن ليس لك هذا التآلق ، هذا الازدهار
فأنت لا تبدلي في أي عاصفة
وشموس الصيف الحارة لا تستطيع
ان تغير مالك من تجههم من ألف عام
وهانذا أخلق فيك ايتها الشجرة العبوس
وقد سثمت شوقا لكي اكون في صلابتك
العنيدة

وأشعر أي التجرد من دمائي
وأتمد بك وانمو في داخلك

تقف الشجرة اذن راسخة في احزانها تلف جذورها حول رؤوس الموتى . وقد يأتي الربيع بالحياة والنضرة للعالم ولكنها لا تعرها اي التفات ، فهي هي ثابتة

يقف في وسط هذا الكون وفي مركزه ؟ وعلى المستوى الاخلاقي يكون التساؤل ، هل هناك مجال للقيم الاخلاقية والروحية بالمعنى العام والعلمي للكلمة ؟ أم انه يجب أن يخضع كل شيء لقانون العرض والطلب ، ولقانون الشراء بأرخص الاسعار والبيع بأغلاها . ولقوانين الانتاج الاقتصادية الاخرى ؟

ولا يجيب الشاعر على هذه التساؤلات ولا يحسمها (فهذه ليست وظيفة الشاعر ، وانما هي وظيفة الفيلسوف إذ يكتفي الشاعر بسبر اغوار القضية وتحسينها كتجربة جدلية ومعاشة وليس كمنقولة فلسفية محددة الابعاد) ولكن تنسيون مع هذا يصل الى صيغة جدلية تؤكد التغير والثبات في ذات الوقت ويتخذ من نجمة المغرب (فسبر) التي هي ايضا نجمة الشروق (فوسفور) رمزا جدليا للتغير والثبات الذي يعم حياة الانسان :

يا كوكب الزهرة الحزين (فسبر) على
الشمس المدفونة

يا من تود ان تموت معها
انت يا من ترقب كل الاشياء المعتمة
والتي تزداد عتمة ، واذا بالجلال في تمام
فقد تحورت الجياد من المركبة
وها هو ذات القارب قد ارتاح فوق الشاطئ
وانت تسمع لصوت الباب اذ يغلط
وتظلم الحياة في العقول
يا كوكب الزهرة البهيج (فوسفور) يزداد تألقه
في الليل

من خللك نسمع عمل الدنيا العظيم
وهو يبدأ وتسمع الطائر الذي لا ينام
ومن خللك يأتي النور الاعظم
وها هو ذات قارب السوق فوق النهر
تنادي عليه اصوات من الشاطئ
وانت تسمع مطرقة القرية تدق
وترقب تحرك الجياد
يا كوكب الزهرة الجميل في السماء والصباح ،
يا اسما مزدوجا

لما هو واحد ، لما هو الاول والاخير .
انت مثل حاضري وماضي
مكانك تتغير ، ولكنك ثابتة لا تتبدل

ونفس هذه التساؤلات عن الحياة والموت والمادة وما وراء المادة ، وعن التغير والثبات تطالعنا في قصائد تنسيون عن الفن وعن وضع الفنان في المجتمع الحديث ، ومشكلة تحديد وضع الفن ووظيفته في مجتمع التكنولوجيا مشكلة واجهها الفنان ومشكلها الحاد ، لأول مرة في العصر الحديث . وخاصة في المجتمع البرجوازي ، ففي اطار نظريات المحاكاة الكلاسيكية سواء كانت ارسطية (محاكاة الواقع) أم افلاطونية (محاكاة المثال) لم تطرح هذه المشكلة لان وظيفة الفنان وحدود الفن كانت واضحة ، كان المفروض في العمل الفني ان يمنحنا المتعة عن طريق محاكاة واقع خارجي ما ، وكانت مهمة الفنان ان يحاول ان يصل الى جوهر هذا الواقع ويتعد عن قشوره وتفاصيله غير الهامة ، كما ان المشكلة لم تظهر ايضا في اطار نظريات النقد الاخلاقية (ماركسية كانت أم كلاسيكية جديدة) التي ترى ان وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليس بقصد الامتاع وحده ، ولا حتى بقصد تعميق الادراك الفلسفي للواقع (باعتبار ان الشعر اكثر تفلسفا من التاريخ) وانما بقصد الارشاد والتوجيه الاخلاقي ايضا . اما في اطار نظريات النقد التعبيرية ، التي ترى ان الفن ان هو الا « تعبير عن ذات الفنان » فإن المشكلة تبدأ في الظهور على التو ، إذ أن هذا السؤال يطرح نفسه : ما جدوى مثل هذا الفن الذاتي لبقية البشر ، اذا كان الشاعر حقا هو ذلك الطائر الذي ينشد لنفسه ليدخل على قلبه المسرة ؟ لماذا يطالبنا اذن بالاصغاء اليه ؟ وبينما تؤكد لنا نظريات المحاكاة ان الفن يقدم « حقيقة موضوعية » لانه تقليد لواقع خارجي ، وبينما تؤكد النظريات الاخلاقية ان الفن يقدم لنا « حقيقة » اخلاقية اجتماعية لان يصور لنا القيم في صور محسوسة نرغبنا في تطبيقها في حياتنا ، نجد أن النظريات التعبيرية تؤكد ان الفن لا يقدم سوى حقيقة سيكولوجية لاعلاقة لها بأي واقع منظور مدرك ،

بأن الواقع هنا هو انجلترا الصناعية في القرن التاسع
عشر بكل قبحها وعمليتها الضيقة .
في قصر الفن تشدو الروح وحيدة ، أركها يقول الفنان
المهارب :

ان الليل لا يجد متعة في اطالة
شدوه الخفيض وحيدا
تناظر متعة قلبي
في الاصغاء الى أصدااء أغنياتي التي ترددها الصخور
المتعرجة

ولكن بعد مرور أربعة اعداء تبدأ الروح في
الاحساس بالذنب لانفصالها عن : سانية ومشاكلها
اليومية . فيهبط الفنان الى عالم بني البشر ويحاول جهده
ان يجعلهم يشاركونه في التمتع بجمال الفن . والقصيدة
كما نرى ، تعبر عن صراع دائر في داخل تسنون ، وقد
يكون من الاهمية بمكان ان نذكر ان الاجزاء التي يصف
فيها الشاعر قصر الفن تنسم بالجمال وتتصف بالروعة ،
بينما نجد ان تلك الاجزاء التي تصف الحياة او الواقع
ففيها ضرب من الخطابية الطنانة تكشف لنا ان تسنون لم
يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يقول . ومما له دلالة ان قصر
الفن نفسه لا يهدم رغم ترك الفنان له ، بل يظل قائما
شاخا في انتظار الوقت الذي سيعود فيه الفنان اليه مع
الآخرين . انه نزول للواقع ليس نزولا لا أوبة منه ، بل
انه يحتفظ باحساسه بالجمال والقيم الروحية حتى لا
يبتلعها عالم البورجوازية الكمي .

ويقابلنا نفس التوتر ونفس الشد والجذب بين عالين
متناقضين في قصيدة «أكلونبات اللوتس» المخدر. تبدأ
القصيدة بداية بطولية ولكنها بعد البيتين الافتتاحيين
يصيبها الاعياء والخور :

هيا أقدموا هذه الموجة العالية ستجرفنا توا
الى الشاطئ » قال يولييسيس وأشار الى الجزيرة
في منتصف النهار وصلوا الى ارض
تبدو وكأنها ليس فيها سوى وقت الظهيرة
أرض تهب عليها ريح تحلر الحواس كأنها انفاس
رجل مستغرق في الاحلام

وقد رسم شلي صورة للفنان التعبيري في قصيدته
الشهيرة الى « القبرة »
أنت كشاعر مختبئ
في نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حق يتنبه العالم
ويشارك في آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها
أنت كعدراء كريمة المحتد
تختلس ساعة
في برج قصر

لتواسي روحها المثقلة بالهوى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خيلتها
والمقطوعتان السابقتان تصوران الشاعر - القبرة على انه
يعيش في نفسه ويغني لها ، يعيش ومختبئا في نور الفكر ،
مترنما بأناشيد لم يطلبها أحد . وهو كعدراء تعيش في برج
قصر تظللها الخمائل . ان صور الحماية والمأوى المتكررة
في المقطوعتين تبين ان وشائج الصلة بين الفنان والواقع
قد انقطعت (وما يجدر ذكره ان هاتين المقطوعتين قد
أثرتا على تسنون ، وخاصة على القصيدة التي سنعرض
لها بالتحليل التفصيلي في هذا المقال) .

ومما زاد المسألة حدة بالنسبة لتسنون ولغيره من
الشعراء الرومانتيكين المتأخرين ، هو أنهم ظهروا في
منتصف القرن التاسع عشر وهو قرن الآلة ، والحقيقة
المصمتة ، والقيم العملية الضيقة ، التي ترى لكل شيء
ثمنه ، وان الجمال ، لأنه قيمة لا ثمن لها ، فإنه لا
جدوى ولا طائل من ورائه . خاصة اذا كان هذا الجمال
هو تعبير عن حقيقة سيكولوجية لا يمكن لحواس
البورجوازيين الغليظة ادراكها . ان تساؤلات تسنون
في قصائده عن الفن هي تساؤلات عن وظيفة الفن
وحدوده . ولكنها ايضا تساؤلات عن مصير الانسان في
مجتمع حطمت الفلسفات النفعية كل قيمه ومثالياته .

ومن أولى قصائد تسنون التي تعالج موضوع علاقة
الفن بالواقع قصيدة « قصر الفن » تبدأ القصيدة بوصف
رائع لقصر الفن ، ملاذ الروح للفنان الذي يبحث عن
جمال منفصل عن الحياة والواقع (ويجب ان نذكر انفسنا

وفوق الوادي يسطع البدر (رمز الخيال الخلاق في الشعر الرومانتيكي)

ويجري الجدول الصغير في خفة كأنه الدخان ، ثم يأتي آكلوا اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة في هذا الجو الهروبي الخالم . يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذي يفقد الانسان الذاكرة (والوعي والاحساس بالتاريخ) ويجعل المرء يغوص داخل نفسه ، وتصبح الاشياء الخارجية بعيدة كل البعد . فاذا ما تحدث الآخرون ، فإن اصواتهم تكون كأنها منبعثة من القبر . ورغم ان المرء يكون يقظا كل اليقظة ، الا أنه يبدو وكأنه غارق في النعاس لا يسمع سوى الانغام التي تنبعث من ضربات قلبه . يجلس بحارة يولييس ويتذكرون زوجاتهم واطفالهم وعبيدهم ، ويتذكرون الماضي بكل آلامه وأوجاعه وتناقضاته ، وحينما يقول احدهم « لن تعود الى أرضنا » يحببه الآخرون في الحال منشدين « ان جزر وطننا بعيدة وراء الامواج ، لا لن نجول في الارض بعد الان » بعد هذه المقدمة الغنائية القصصية التي تبدأ بداية ملحمة ثم تتحول الى ما يشبه المراثية الغنائية ، ينشد البحارة نشيدا جماعيا يعلنون فيه سأمهم من الحياة الانسانية بكل تعقدها ، مفضلين عليها حياة الفطرة والطبيعة التي يستمتع فيها الانسان الى موسيقى ذاته :

لماذا ينبغي ان نكد ونتعب ، نحن السقف الذي يظلل كل المخلوقات وتاجها ، يقينا ، يقينا ان النعاس اعذب من الكد ، والشاطئ اجمل من العمل في وسط المحيط والكفاح ضد الرياح والامواج والمجذاف .
فلتستريحوا ياخوتي الملاحين ، فانا سنكف عن التجوال من الآن .

وهكذا تنتهي رحلة يولييس ، رمز كفاح الروح الانسانية ضد العناصر الطبيعية بهزيمة الانسان ، اذ أنه يندمج ويدوب في هذه العناصر ناسيا أو متناسيا ذاته ووعيه . ورغم أن تنسيون يحاول ان يدفع هذه الحياة الهروبية ، الان ان وصفه لها يتسم بالابهام ا فالتفاصيل العديدة المحسوسة والمسهبه التي يستخدمها تبين ان دمة السواعي للهروب ليس كاملا ولا مطلقا اذ ان هذه

التفاصيل تجذب اهتمام القارئ وتشده إليها ، بل وتخدح حواسه ، كأنه قد أكل من هذا النبات العجيب . ان العمل والكفاح في داخل اطار المجتمع البرجوازي لا معنى لها ، لانه سيستج عنها مزيد من الانتاج السلمي والتطور الكمي أو الدائري لانه تطور لا هدف له . ولهذا السبب يكتسب الهروب شيئا من الايجابية ويصبح ضربا من الاحتجاج على عالم خال من المعنى ، بل انه يصبح السبيل الوحيد امام الفنان البرجوازي الذي يود الحفاظ على انسانيته دون أن يحاول الفكك من أسار قيم مجتمعه .

والصراع بين الجمال والواقع ، وبين الخيال والحس العملي الضيق ، وبين الذاتية التي تنكر الواقع ، والموضوعية التي تنكر الذات ، هو الاطار الذي تدور فيه احداث قصيدة تنسيون « سيدة جزيرة شالوت » التي سنورد فيما يلي ترجمة كاملة لها :

الجزء الاول

على ضفتي النهر تمتد
حقول الشعير والشيلم الشاسعة
تمتد فتكسو السهول الى ان تلتقي بالسما
والطريق يخترق الحقول
الى كاميلوت عديدة الابراج
يغدو الناس ويروحون
يحدقون حيث يزهر السومن
هناك حول جزيرة شالوت
حينما تلهب الريح يكسو البياض اشجار
الصفصاف ، وترتجف اشجار الحور
والنسيم الخفيف يعتم ويرتعد
حينما يهب على الموجة الراكضة ابدا
بجوار جزيرة النهر
المتدفق نحو كاميلوت
اربعة جدران واربعه ابراج رمادية
تشرف على أرض تكسوها الازهار
حيث تظلل الجزيرة الساكنة

هناك تدور دوامة النهر ،
وهناك يمر شبان القرية في خشونتهم
وفتيات السوق مرتديات عباءاتهن الحمراء
يمرون على شالوت
آونة ترى كوكبة من الفتيات المرحات
اوراهبا ممتطيا فرسه الصغير المتمهل
وآونة ترى راغيا مجمد الشعر
او غلاما طويل الشعر مرتديا ثوبا قزميا
يمرون عليها في طريقهم الى كاميلوت ذات لابرانج
وأحيانا ترى على صفحة المرأة الزرقاء الفرسان
قادمين - كل على صهوة جواده - الفارس بجوار أخيه
ولكنها ليس لها من فارس وفي صادق
سيدة شالوت
ومع هذا لا تزال السيدة تمجد فرحا بالغيا
حينما تنسج صور المرأة الساحرة
وكثيرا في الليالي الساكنة
تمر جنازة مترفة ، تصاحبها الاضواء والموسيقى
متجهة الى كاميلوت
وعندما سطع البدر في كبد السماء
جاء عاشقان شابان اقترنا لتوهما
لقد سئمت نسيج الظلال
قالت سيدة شالوت

الجزء الثالث

جاء ممتطيا صهوة جواده بين حزم الشعير
عل مقربة من حافة خميلتها
وأشعة الشمس بين الاوراق تعشى الابصار
وانعكست السنة اللهب على دروع سيقانه
سيقان الفارس الجسور سير لانسلوت
انه من فرسان الصليب الاحمر ، يركع دائما
لسيدة مرسومة صورتها على درعه
المتألق في الحقل الاصفر الذهبي
بجوار جزيرة شالوت النائية
وتلا لا اللجام المرصع بالجواهر في انطلاق

سيدة شالوت
بجوار الشاطئ الذي تكسوه غلالة من اشجار
تنهادى القوارب
تجرها الجياد المتمهلة
ويسبح القارب ذو الشراع الحريري
طائرا الى كاميلوت
ولكن من ذا الذي رآها تلوح بيدها
اورآها واقفة في شرفتها ؟
هل يعرف كل من في البلدة
سيدة شالوت ؟
في الصباح الباكر ، حينما يعمل الحاصدون
بين الشعير المدروس ، هم وحدهم
يسمعون أغنية يتردد صداها شجيا
وتنسب في صفاء من النهر
الى كاميلوت ذات لابرانج
وفوق المرتفعات الطلقة ، حيث يكس
الحاصد المنهك حزم الشعير في ضوء القمر
يصغي ثم يهمس انها السيدة المسحورة
سيدة شالوت
الجزء الثاني

هناك ليلا ونهارا تغزل سيدة شالوت
نسيجا ساحرا ذا ألوان بهيجة
وقد سمعت مرة همسا يقول :
ان لعنة ستحل عليها ان هي توقفت
عن النسيج لتتطلع الى كاميلوت
ولانها لا تعرف كنه هذه اللعنة
استمرت السيدة في نسجها
غير عابثة بأي شيء آخر
سيدة شالوت
تتحرك ظلال العالم واضحة
عل المرأة الصافية
التي تتدلى امامها طيلة العام
وعلى صفحتها ترى الطريق المزدحم
يلتف منحدرًا الى كاميلوت

الجزء الرابع

كأنه غصن من نجوم
 تدلى من المجرة الذهبية
 ورنّت أجراس اللجام في مرج
 بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
 وتدلّى من حزامه المزركش
 بوق فضي هائل
 وكان يسمع صدى رنين درعه ، حينما كان يعدو
 فرسه بجوار جزيرة شالوت النائية
 تألق السرج الجلدي المثقل بالجواهر
 في الجو الازرق الصحراوي
 وتوهجت خوذته والريشة التي تعلوها
 مثل لسان اللهب
 بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
 كان كالشهاب الوضاء ذي اللحية
 الذي يهجر اذيال الضوء في سقوطه
 تحت عناقيد النجوم المتلألئة ، في السماء الارجوانية
 التي تخيم على جزيرة شالوت الساكنة
 تألقت جبهته العريضة في ضوء الشمس
 وفرسه الحربي كان يطأ الارض بحوافر مصقولة
 وانسابت خصلات شعره السوداء الفاحمة
 من تحت خوذته
 بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
 توهجت صورته في المرأة البلورية
 آتية من الشاطئ ومن النهر
 « آه يا عيني » كان يشدو بجوار النهر
 السير لانسلوت
 تركت النسيج ، تركت النول
 ذرعت الحجرة جيئة وذهابا ثلاث مرات
 رأت زهرة الزنبق تتفتح
 ورأت الخوذة والريشة
 ثم رنت بنظرها الى كاميلوت
 فطار النسيج وسبح في الفضاء
 وتصعدت المرأة من كل جانب
 لقد حلت على اللعنة ، صرخت
 وصاحت سيدة شالوت
 الرياح الشرقية العاصفة واهنة
 والغابات الشاحبة الصفراء ذاوية
 والجدول الفسيح ينوح بين ضفافه
 والسماء الملبدة يهطل منها المطر
 على كاميلوت ذات الابراج
 نزلت السيدة ووجدت قاربا
 طافيا تحت شجرة الصفصاف
 وعلى مقدمة القارب كتبت
 « سيدة جزيرة شالوت »
 وعلى صفحة النهر المعتم المنبسطة
 كانت السيدة كعراف جسور في غيبوبة
 يرى نكبتة كلها
 بنظرات زجاجية
 سيدة جزيرة شالوت
 وعند انتهاء النهار
 فكّت السلاسل واستقلت القارب
 وحملها التيار بعيدا
 سيدة جزيرة شالوت
 استقلت القارب مدثرة بثوب في بياض الثلج
 تطاير فضفاضا من حولها يمينا ويسارا
 وتساقطت الاوراق عليها في رقة
 خلال جلبة الليل
 وطفى بها القارب الى كاميلوت
 وبينما تهادت مقدمة القارب متعرجة مع النهر
 الذي يجري بين التلال التي تكسوها اشجار الصفصاف
 والحقول
 سمعها الناس تشدو بأخر اغانيها
 سيدة جزيرة شالوت
 سمعوا ترنيمة حزينة مقدسة
 مرتلة بصوت مرتفع خفيض
 الى أن تجمد دمها ببطء
 واعتمت عيناها تماما
 وهما رانيتان لكاملوت ذات الابراج

وحبوية ، فالحصاد يحصدون والعشاق يعشقون وبنات
السوق في العباءات الحمراء، كلهم يذهبون الى كاميلوت
متعددة الابراج مارين في طريقهم على جزيرة شالوت .

اما الجزيرة ذاتها فهي المركز الساكن الثابت ، عالم
الفن والجمال الذي لا يتحول ولا يتبدل . بين اربعة
جدران واربعة ابراج رمادية تجلس سيدة الجزيرة امام
مرآتها الصافية لا تقوم بأي فعل انساني وانما تنسج ظلال
العالم المتحركة على صفحة المرأة ، أي انها لا تخلق سوى
ظلا للظل ولكنه على الرغم من ذلك ظل جميل ،
فالظلال المنعكسة ليست الواقع غير المشكل بل انه واقع
منظم يحيط به اطار المرأة ، كما انه ليس انعكاسا مباشرا
للواقع اذ ان المرأة الزرقاء تصفيه وتنقيه وتغفي عليه
بعدا جماليا . ثم تأتي الناسجة الماهرة فتخلص تلك
الاشكال من الحركة وتمنحها الثبات الابدي .

وحركة سيدة شالوت ذاتها حركة متكررة لا نهاية
لها ، اقرب للسكون منها الى الحركة وهي تركز على
نسجها الخلاق الى درجة يختفي معها الزمان والمكان
وتصبح وعيا ثابتا مطلقا منعزلا عن كل ما يحيط به . ان
هذا العالم الثابت بمثابة اللغز لن يستغرقهم تيار الحياة
العادية . ولعل هذا يفسر لم تبدأ القصيدة بسلسلة من
الاسئلة عن سيدة شالوت ، وتنتهي كذلك بالتساؤلات
عن تكون ؟ ، ويكلمات السير لانسلوت التي تنم عن
عدم حساسيته وتكلسه الوجداني . اذ كيف يأتي للسوقة
فهم ما هو مطلق وثابت ؟ ولكن اتزان عالم الفن المجرد
اتزان غير حقيقي بل وزائف ، ولذلك كان من السهل
على الحياة ان تقتحمه بكل عنف وضراوة ، فبينما تنسج
السيدة الظلال الصافية الزرقاء تظهر بغتة صورة السير
لانسلوت الحارقة (وصورة النار والسنة اللهب هي
امتداد للاشارات الجنسية الواضحة ، للعباءات
القرمزية والاحبة الذين تزوجوا لتوهم اي ان سير
لانسلوت هو تعبير نهائي ومكثف عن كل توترات سيدة
شالوت المكبوتة) وعند ظهور الصورة تنظر سيدة
شالوت الى كاملوت ، الى عالم الواقع ، فتتحطم المرأة في

وقبل ان يحملها التيار
الى اول منزل بجوار النهر
مرغمة اغنيتها ، اسلمت روحها
سيدة جزيرة شالوت

سبح جثمان السيدة وضاء
شاحبا تحت البرج والشرفة
بجوار سور الحديقة والابهاء
وبين المنازل العالية
سبح في سكون الى كاملوت
جاء الجميع الى المرفأ
الفارس والتاجر النبيل والنبيلة
وقرأوا اسمها عند مقدمة القارب
« سيدة جزيرة شالوت »

من تكون ؟ وماذا ترى ؟
ثم نحدث اصوات البرج الملوكي
في القصر المضيء القريب
ورسم كل اشارة الصليب على صدره من الخوف
كل فرسان كاملوت
ولكن لانسلوت تفكر هنيئة
وقال « انها للمليحة الوجه ،
فليسبغ عليها الله رحمته
سيدة جزيرة شالوت »

تعالج القصيدة كما اشرت آنفا ، قضية علاقة الفن
بالواقع ووظيفة الفنان في المجتمع . ولكن تسيون في
هذه القصيدة لا يلجأ الى التبسيطات البورجوازية
المتفائلة ، كما انه في الوقت ذاته يرفض القبوع داخل
نفسه وخياله ، ولذلك فهو يقدم لنا ، وفي امانة بالغة ،
التناقض ذاته بدلا من الحلول المؤدية الى حسمه . ولعل
هذا يفسر طريقة بنائه للقصيدة على هيئة عجلة متحركة
مركزها ساكن ثابت ، تدور عجلة الواقع بما فيها من
تنوع وحياة ، فداومة النهر تدور الرياح تهب الامواج
تركض نحو الشاطئ ، والقوارب تتهادى والناس
يغدون ويروحون والراهب يمتطي صهوة فرسه الصغير ،
وهذه الحياة المنسابة الجارية هي حياة كلها خصب وتمدد

علاقة متينة بين الفن والواقع ، علاقة اساسها الحب وليس القسر او الدوافع العملية ، ولهذا السبب فهو يبين ان كلا العالمين قاصر ناقص رغم جماله . وقد المح الى علاقة الحب هذه ، بأن جعل الكلمات الثلاث الاساسية في القصيدة ، (شالوت) - و (كاميلوت) و (لانسلوت) ذات قافية واحدة ، وتشابه اصوات هذه الكلمات بربطها في لا وعينا الواحدة بالأخرى .

وقد اختار تنسيون قصة رومانسية ايطالية تدور احداثها في العصور الوسطى - قصة دونادي سكالوتا - ليقدّم هذه القضية الحديثة - والقصة تتسم ببساطة الاساطير فلا توجد فيها شخصيات متكاملة ، بل هناك اميرة وفارس وفلاحون ، تماما كما هو الحال في قصص الاطفال ، كما ان القصة تحتوي على بعض الموضوعات المتكررة في الاساطير مثل موضوع « اللعنة » التي لا يمكن ان نعلم اصلها ولا كنهها ، مثل قصص الشاطر حسن حينما يعطيه الجني او الرجل العجوز اربعين مفتاحا ويخبره انه يمكنه ان يفتح تسع وثلاثين بابا ولكنه عليه ان يترك الباب الاربعين مغلقا والا حلت عليه اللعنة . ولكننا نعرف من البداية ان الشاطر سوف يفتح الباب الاربعين (تماما مثل باندورا في الاسطورة الاغريقية) ان ذلك هو قدره والمحتوم لانه بشر قلق محب للمعرفة ونفس الموضوع يتكرر في قصة الجميلة النائمة حينما تحل اللعنة على الاميرة والملكة ، ولا يرفعها سواه هو : الامير فارغ القوام الذي يقبلها فتعود لها الحياة (وشالوت هي الاميرة التي حلت عليها لعنة غريبة ، ولكن اميرها جهول فظ لا يعرف الحب ، فلا يطبع القبله على خدها ، ولذا فهي تموت ولا يكتب لها الخلاص) .

وقد اختار تنسيون هذا الاطار القصصي الاسطوري ليكسب قصيدته شيئا من الموضوعية وليربط بين ما هو محلي وآني بما هو عالمي وازلي ، ورغم ان الشاعر يرتدي قناع القصص وقناع الشخصيات المختلفة ، الا ان القصيدة تنحو منحى غائيا واضحا لا اثر فيه للعناصر الدرامية او حتى القصصية ، واذا كان الغرض من الشعر

التوطين النسيج وتترك السيدة الابراج والجزيرة لتموت صريعة هواها ورغبتها العارمة في الحياة . ولكن مما يستحق الملاحظة ان الروح الفنانة في هذه القصيدة لا تترك الجزيرة لخدمة الناس وللتعرف على الواقع ، انما تتركها ارضاء لرغباتها ولتحقيق ذاتها ، اي انها عاشت متمركزة على نفسها وماتت كما عاشت ، وهذا يفسر غناءها المستمر حتى لحظة موتها .

وهكذا نرى العالمين ، عالم الحياة والاحصاب ، الذي هو في الوقت ذاته عالم السوق والتفاصيل المبعثرة والرؤية المحدودة ، عالم الحركة التي مآلها الزوال لأنها لا مركز لها ولا اطار . ومن ناحية اخرى نرى عالم الفن هو عالم السكون والثبات الذي تتسم به كل المطلقات والمقدسات والمثاليات ، ولكن الثبات هو ايضا سمة الاشياء الميتة عديمة الحياة . ان الحياة لكي تحافظ على حركتها تفقد جمالها ومعناها ، والفن كي يحافظ على ثباته يفقد مقومات الحياة ، هذا هو التناقض الذي حاولت القصيدة تحديده دون حسمه .

ويبدو ان تنسيون كان واعيا تمام الوعي بهذا الجانب من قصيدته . ففي النص الاصلي الذي نشر عام ١٨٣٢ نجد ان الشاعر قد وصف سيدة شالوت بانها تعيش حياة خالية من الفرح والحزن ، وهو وصف يبين ان حياتها مقحلة مجدبة تماما ، كما انه في نهاية هذا النص ذاته يشير الى « اذكيا كاميلوت للتخمين » وهو بهذا قد وصف الواقع بانه واقع ساقط دنيء لا امل فيه . حذف تنسيون كلا البيتين ، وحاول تعميق احساسنا بجمال العالمين المتناقضين ، عالم الفن وعالم الواقع ، وتركنا دون ان يصدر حكما في هذا الاتجاه او ذاك ، وهو بهذا قد زاد من ابهام القصيدة ، وصور للقارئ بأمانة ازمة الفنان وقلقه في المجتمع البورجوازي - مجتمع حي يتحرك في دينامية عمياء لا مركز لها ، لا يملك الفنان ازاءها الا ان يلوذ بابراج الفن والسكون ، جاعلا من ذاته ووعيه المركز الوحيد ، ولكنه لحظة ان يفعل ذلك يفقد اتصاله بمعين الحياة ، ويبدو ان الشاعر يلوح الى انه يجب ان تنشأ

جزئيات وتفاصيل شعره المحسوسة ، ولذلك يصبح من المهم للغاية ان يركز قارئ شعره اهتمامه عليها وحدها دون سواها . والاهتمام الزائد بالتفاصيل المحسوسة هو في حقيقة الامر تعبير عن التزام تنسيون بالقيم الجمالية الخالصة . فالمحسوس في الشعر هو الواقع بعد ان اعيدت صياغة تفاصيله ، ويعد ان فرض عليه معنى ذاتيا جديدا ، كما ان المحسوس هو وسيلة الشاعر لنقل رؤيته دون اللجوء الى التفكير المجرد او الى التفلسف . ولكن الاستغراق في المحسوس حين يصبح نهاية في حد ذاته ، وهو هروب من التفكير او الوعي ، ويصبح المحسوس الجمالي والمرئي وكأنه المطلق الذي يتخطى الوعي الانساني الاجتماعي والتاريخي . وبهذا تؤكد قصيدة سيده جزيرة شالوت على مستوى التفاصيل المحسوسة موقفا متناقضا مع نهايتها المنظورة التي تترك السؤال دون اجابة والموازنة دون حسم . هذا الاهتمام المفرط بالمحسوس ، الذي يجعل التقييم النظري غير ذي بال ، هو الذي ادى في نهاية الامر لظهور المدرسة الرمزية حيث يصبح الرمز هو الوسيلة لاكتشاف عالم المطلق . ولكنه في الوقت ذاته هو نفسه الغاية والمهدف لانه جزء من عالم المطلق . ونفس الاتجاه ادى لظهور مدرسة التنسيويين (الابحاثية) بقيادة ازرا باوند ، حيث تصبح الصورة وسيلة يمنح عن طريقها الشاعر الثبات للحظة عابرة متوترة دون محاولة البحث عن كنه هذه اللحظة او معناها .

ورغم اننا حاولنا ان نربط بين استخدام تنسيون للصور والتفاصيل المحسوسة ببعض الاتجاهات الجمالية الحديثة الا انه من الواجب ان نبين ان صور تنسيون تختلف كثيرا عن الصور في الشعر الحديث . فهي اولا صور تهدف الى خلق احساس عام بالانقباض او بالفرح لدى القارئ دون محاولة تحديد هذا الاحساس ، ولذا فان القارئ يغرق في سيل من الصفات والصور التي لا تساعد على فهم او تحديد الموضوع الاساسي ذاته . كما ان صور تنسيون ليست مركبة مثل الصور في الشعر الحديث ، بل انها تصبح احيانا صورا تشبيهية ، بمعنى

ذوي النزعة الدرامية هو تقديم صراع يدور بين شخصيتين او اكثر ، او يدور داخل شخصية واحدة ، واذا كان المهدف من الشعر القصصي هو محاكاة حدث ما وتقديم حبكة ذات بداية ووسط ونهاية . فهدف الشعر الغنائي التعبير المباشر عن الذات . وقصيدة سيده جزيرة شالوت هي من الشعر الغنائي ، بل والشعر الغنائي الخالص ، فعلى الرغم من انها صيغت في شكل قصة الا انه لا القصة ولا شخصياتها تجذب انتباهنا ، اذ ان ما يستحوذ على اهتمامنا هو عواطف المنشد وهمومه .

ومما له دلالة كبيرة ان الحدث الرئيسي في هذه القصيدة (وقوع السيدة شالوت في حب لانسلوت) هو حدث داخلي وجداني لا يتم بعد لقاء او موقف او مواجهة بل يتم فجأة على المستوى القصصي وقد وصف تنسيون هذا التحول من خلال عدد من الصور والمناظر كل واحد منها معادل موضوعي لما يدور في وجدان السيدة الى ان تتوهج صورة الفارس في المرأة البلورية مسببة لها الخراب والبار . ورغم ان التفاصيل والصور المحسوسة الكثيرة في القصيدة القصصية تعوق حركتها ، وتقلل من اهمية الشخصيات والاحداث الا ان تنسيون يلجأ لها لأن عبقرية الشعرية كانت تفرض عليه ان ينحو منحى غائيا مباشرا ، وان يتحدث من خلال الصورة المباشرة وليس من خلال الحدث او تحليل الشخصيات .

ويمكن القول بان الصورة الشعرية اداة غير قاصرة على الشاعر الغنائي ، بل يستخدمها الشاعر الدرامي والقصصي ، وهذا قول حق ، ولكن الصورة في الشعر الدرامي والقصصي تكون جزءا من - اطار اكبر هو الحدث او تحليل الشخصية ، اما في شعر تنسيون ، فانها تنفصل عن سياقها الدرامي وتكاد ان تصبح هدفا في حد ذاتها .

وقد وصف آرثر هالام صديقه تنسيون بلانه شاعر الحواس والخيال المترف ، لأنه - اي تنسيون - يركز على

الجمال او الفن ، كما ان شعره مفعم بالحزن لما ولي وانقضى او بسبب العجز الانساني ، ونبوءة قصائده ليست هادئة وانما رنانة صاخبة ، بل انه احيانا يرتدي عباءة التبي المنشد الذي يتوقع من اشعاره ان تهدي العالمين واسلوب تنسيون ليس موجزا ومركزا (كما هو الحال في الشعر الحديث) بل هو مطنب ومسهب كما انه اسلوب مهذب متألق يستخدم صاحبه الايقاعات والانغام بشكل واع بذلك ، يتعد كل البعد عن لغة الحديث اليومية وايقاعاتها .

ولعل الخاصية الاساسية في شعر تنسيون التي جعلت الشعراء والنقاد المحدثين ينفرون من شعره هو انه في قصائده الطويلة (بل وفي بعض قصائده القصيرة نوعا) يلجأ الى تقزير ما يرى وما يشعر به دون اللجوء للتلميح والاشارة والاستعارة . وليس اعظم الشعر هو ما يقدم لنا افكارا سامية او مشاعر عظيمة ، وانما هو الشعر الذي ينقل لنا تجربة حقيقة مترجمة الى صور وايقاعات وشكل موضوعي تعمق من وعينا ، عن طريق اتاحة الفرصة لنا لخوض تجربة منظمة ذات معنى ودلالة ، وليس مجرد تجربة عاطفية لم تخضع للتنظيم والتقييم والواعين .

وتشاهد ايامنا هذه اعادة اكتشاف لتنسيون باعتباره شاعر الحساسية الحديثة ، فوعيه الزائد بذاته ، واحساسه بالضياع وهجومه على الماديات والتكنولوجيا ، واهتمامه بالاسطورة كوسيلة للتعبير الفني ، هي كلها خصائص يتميز بها الشعر الحديث .

وبغض النظر عن رومانتيكية تنسيون او معاصرته فانه يعد من اكثر الشعراء تمثيلا لعصره ، كما اننا اذا نظرنا الى شعره نظرة جمالية مجردة لوجدناه يتسم بالثراء والتنوع وينم عن قدرته الشعرية الفائقة (على حد قوله اليوت) .

ان طرفي التشبيه لم يندمجا ليكونا كلا عضويا جديدا . بل انهما يحتفظان باستقلاليهما الواحد عن الآخر ، وبارتباطهما بالواقع الخارجي الذي لا يتمني لعالم القصيدة او لوجدان الشاعر . (وخيال تنسيون بوجه عام خيال تشبيهي ، فالقصة التي ترويها القصيدة قصة تشبيهية واضحة الدلالة ، كما ان استخدامه للالوان في القصيدة ، هو الآخر ، استخدام تشبيهي بل وحيانا مجرد زخرفي ، ولذلك فتفاصيل شعره لا تفاجئنا باي حال لان المعنى مقرر منذ البداية) وتتجه صور تنسيون الى خارج القصيدة وليس الى داخلها . فنجد ان الصور والتفاصيل تتوالى دون ان تترك لدى القارئ انطبعا. مكثفا تساند فيه الصور بعضها البعض ، ولذلك يظل المعنى العام مجردا مسطحا غائما المعالم . (ولعل هذا التسطح وفقدان العالم ناجم عن ضعف ملكة النقد عنده كشاعر ، وعن ضعف الوعي النقدي في العصر الفكتوري ككل) .

وقد شهدت اوائل القرن الحالي ثورة عارمة ضد تنسيون ، فوصفه اودن بانه اغبي الشعراء الانجليز على الاطلاق فقد « كان يعرف كل شيء عن الحزن ، ولكنه لا يعرف اي شيء » . وكان اليوت وباوند يريان ان شعره يتسم برومانسية عاثمة رجراجة تقف على طرف نقبض من الشعر محدد المعالم والابعاد الذي كانا يدعوان له . ولا بد وان نقرر بان تنسيون شاعر رومانتيكي اولا واخيرا ، فرغم انه اكتشف حقيقة الطبيعة الداروينية وقسوتها الا انه مع ذلك استمر في استخدام صور شعرية مستمدة من الطبيعية ، ونادرا ما تدور احداث قصائده في المدينة . كما ان شعره لا يعالج موضوعات عديدة متنوعة بل يدور حول عدة نقط محددة مثل موضوع البحث عن حقيقة روحية عليا تتخطى واقعنا المتجزىء مثل الحب (حب الله للانسان وحب الرجل للمرأة) او

أهم صفات بيير لوتي الخيال المفرط الذي أحاط بشخصيته المضطربة . فهذا الخيال هو الذي جعله يتجاوز جدران فصول مدرسته ليلحق في أجواء البلدان المدارية المشرقة ، حيث المغامرات الخلابية . وهي العوالم التي طوف بها بعد بلوغه سن الشباب . وهكذا تحولت رغبات طفولته الى جزء من إيقاع الحرب الذي تدرس فيه : فما أن كان يستقر في مكان ما أو يتوافق مع ظروف أو شخصية ما - ومختلف وسائل تنكره التي كانت هي الأخرى من وسائل الحرب - حتى كان الملل يداومه من جديد ويطويه في تيار حياته المضطربة . فقد هرب من حياة الساحل الى الأفاق البعيدة المرتبطة بحياة ضابط بحري ، كما هرب من ذاته باعتباره جوليان فيو الى كيان آخر يرتبط باسم « بيير لوتي » وحاول التغلب على قصر قامته بارتداء أحذية ذات كعب عال ، وباستعمال صندوق الأصباغ . وهرب كذلك من صرامة نشأته في كنف أسرة تعتنق مذهب الهيجونوت^(١) الى دفعه الاسلام ، مما جعله يهرب من منزل أسرته المتواضع الى خلوته التي صممها على مراحل ، حيث الأجواء التركية والعربية التي هيأها بما جمعه خلال رحلاته الشرقية . وكان المسجد الذي بناه في منزل أسرته في روشفور ، والذي يعتبر تنويها لكل هذه الخيالات المسرفة ، يسجل الحرب النهائي من الشرق الى الغرب .

وفي هذا المسجد الذي كان بمثابة محور نزعاته الهروبية وضع شاهد مقبرة خليلته الشركسية ، الذي كان يرمز الى الحب المفقود والأشواق المكتومة ، ولو أنه أحاطه بشطحات خياله المسرف .

ولقد كان لوتي بالنسبة الى جمهور قرائه بمثابة « الساحر » الذي جذبهم بكتبه التي سجل فيها ما صادفه من أحداث خلال تجواله المستمر في البحار باعتباره ضابطا بحريا ، وقد ذهب البعض بعد وفاته الى أن كتاباته ليست سوى نسيج من الكذب والأمانى ،

عاشق الشرق "بيير لوتي" *

أحمد عبد الرحيم مصطفى

* استعنا في هذا العرض بكتاب (Pierre Loti, Portrait of an Escapist) من تأليف : Lesley Blanch (Collins, London, 1983)

(١) أتباع المذهب البروتستانتي الكلفتي في فرنسا .

ينسجم مع كثرة تغييره لللبسه ! فهو أحيانا يلعب دور البدوي ، وانا آخر يلعب دور الباشا ، أو أكروبات السيرك . الا أن مذكراته غير المنشورة التي حافظ عليها وأمعن في تخبئتها طيلة حياته تتمشى مع السياق الذي أوردته كتب مغامراته . وقد أثبت لسلي بلانشي بعد الاطلاع على يومياته ، أنه عاش نفس الحياة التي أشار إليها في قصصه ، وان يكن أحيانا قد جعل بطلها ضابطا بحريا انجليزيا . هذا برغم بغضه لانجلترا ودورها الاستعماري حتى أواخر حياته ، وعلمه باطلاع القارئ الانجليزي على كتبه التي جذبت جمهورا عريضا في شتى أنحاء العالم .

ولد جوليان ماري قيوي في روشفور وهي مدينة صغيرة تقع في غربي فرنسا وتطل على البحر . وكانت أسرته تقطن بيتا متواضعا يطل على شارع ضيق (١٤١ شارع بيير لوتي - وكان اسمه قبل ذلك الشارع سان بيير) . وقد أولع الطفل جوليان ماري بقطته - وكان حب الحيوانات جزءا لا يتجزأ من حياة أسرة قيوي ، التي كانت تعتمد الى دفنها بعد موتها في فناء الدار .

وكان وحيدا في طفولته ولكنه لم يفتقد السعادة - فهو أصغر أفراد الأسرة ، ولم يكن يحيط به كثير من الأطفال الذين يدانونه سنا بحيث ينجذب الى اللعب معهم ، ولهذا كان يتردد الى أسرته التي كانت تمنح في تدليله ، وبخاصة خالته وجدته وأمه . وكان شديد الشغف بالطبيعة حساسا ، ومن ثم مصدر ألمه خاصة وأنه كان يعتمد الى اللعب المنفرد . وكان ينفر من القذارة والفوضى ، كثير التأمل للطبيعة وصوت خرير مياه البحر ، شديد التعلق بجدته . ولا يذكر لوتي (جوليان ماري) في أوراقه شيئا عن والده الذي كان طيبا ومحبوا من المجتمع والأسرة برغم أن كثرة النساء في المنزل كانت تحجب دوره باعتباره رائد الأسرة . وبرغم أن والد لوتي لم يتلق قسطا وافرا من التعليم بسبب فقره ، إلا أنه علم نفسه ، واستطاع الحصول على وظيفة كاتب في المحافظة . وقد أثبت أنه ذوق أدبي ، فكتب هزليات صغيرة وتاريخا ممتازا لروشفور ، وكان زواجه من مدام

قيوي وهو الزواج الذي جعله يطرح المذهب الكاثوليكي وليد قصة حب ، وظلت علاقتهما قوية حتى النهاية . وقد كرس لوتي حبه لأمه ولم يبق شيئا لوالده . وظل يحتفظ باللعب التي أشتريتها له وبكل المخلفات التي كانت تحبها والتي ربطته بالماضي الذي شارك فيه والدته . . ولهذا كان شديد الحنين الى الأسرة كلها بارحها ، وكان ينفر من أي فراق أيا كان نوعه . ولما كانت والدته شديدة التدنيد فقد قرر في بداية حياته أن يصبح كاهنا .

ومن شخصيات الأسرة الأخرى التي أثرت في لوتي أخوه الأكبر جوستاف الذي كان يكبره بأثني عشر عاما .

وكان جوستاف مثقفا شديد التعلق بالأسرة وبمهمته (وكان طبيبا بحريا) ، كما كان ذامبول فنية وموسيقية . وكان على عكس أخيه الأصغر يتصف بالمرح وعدم الانطواء . وأعجاب لوتي بأخيه هو الذي أغراه باختيار الجندية وحياة البحر . وقد ظل جوستاف المحبوب وموضع الإعجاب ، والأنيق والمستقل والطويل هو الممثل الأعلى لأخيه الأصغر قصيرا القامة . ورغم فارق السن بين الأخوين فقد ظلا على علاقة وثيقة حتى وفاة جوستاف خلال إحدى رحلاته البحرية . وبعد ذلك ظل جوليان حتى وفاته يفتقد هذه العلاقة الأخوية ، ومن ثم يستمر بحثه الدائب عن بديل واعتباره أي صديق مقرب أخا له ومناداته بهذه الصفة . وقد أدى تعلق الطفل جوليان بأخيه جوستاف وبأخته ماري التي كانت تكبره بتسع عشرة سنة الى حصوله على أبوين آخرين لا على صديقي لعب . وكانت ماري تكن له حبا جارفا يكاد يصل الى حد التملك ، في الوقت الذي بادلتها جوليان وأعجب بها إعجابا شديدا وفي إحدى خطاباتهما الموجهة اليه كتبت له ما يلي : « حياتك هي حياتي . ان في دخائلي ركن مقدس هو لك وحدك - فهو مكانك الذي يشغره بعد رحيلك » .

وفي عام ١٨٥٩ أصبح جوستاف جراحا بحريا ، وبارح فرنسا ليلتحق بالخدمة في المستعمرات الفرنسية الواقعة في البحار الجنوبية . وقد عين في جزيرة تاهيتي

وهكذا نجد لوتي يخشى الموت طيلة حياته - فما أن كان ينحرف في حب عنيف حتى كان يعبر عن رغبته في أن يدفن فوق - لا الى جانب - خليلته حتى تتمزج رفاتهما بعد الموت كما امتزج جسداهما قبل ذلك أثناء الحياة الدنيا . فلقد أصبحت (لوسيت) رمزا للفقدان . . حقيقة لقد أحب بعد ذلك وافترق مرات ومرات ، الا أن طفيف لوسيت ظل يلاحقه في أحلامه المتكررة .

وقد تفتحت شهوته الجنسية مع فتاة غجرية - ومنذ ذلك الوقت كان منجذبا الى الأجناس البدائية ، خاصة وأنه لم ينس هذه التجربة طيلة حياته . وكان يحن الى حياة البحر الذي ضمه رفات أخيه ، وذلك رغم خشيته أن يؤلم الأسرة بفراقه . ولكن حكم على والده بالسجن نتيجة لتلقيق تهمة اختلاس ضده ، ففقد وظيفته وكان لزاما عليه أن يسدد المبالغ التي أختلسها شخص آخر . لذلك وافقت أسرة فير على أن يلتحق لوتي بالبحرية ، وأن يمهّد لذلك بتلقي بعض الدراسات في باريس التي نفر منها باللحظة الأولى ، خاصة وأنه كان لا يزال متعلقا بحب من خلفهم وراءه في روشفور : « وفي باريس كنت مثل أحد أولئك البدائيين الشبان الذين يتزعجون من حياة الغابة دون أن تبدو عليهم علامات الدهشة . فلم يثري فيها شيء ربما باستثناء اللوفر والأوبرا . . . » وبعد أن أدى امتحانه التأهيلي عاد الى روشفور غير أسف على « مدينة النور » ، ثم التحق بالخدمة البحرية حيث تمت الصداقة بينه وبين صديقه الضابط بلكنت (واسمه الأصلي هولوسيان هيرقي جوسلان) الذي قبض له أن يلعب دورا شديدا الأهمية في حياة لوتي الأدبية . فقد كان يلكنت على ثقافة عالية ومحباً للفنون ، كما كان يشبه لوتي في كونه بالاضافة الى ذلك ضابطاً ممتازاً . وبدواً الفرنسيين ، ذوي التقاليد الثقافية الراسخة ، كانوا يستطيعون المزج بين الثقافة والبحرية بشكل لم يعهد لدى معظم الأساطيل الأخرى . فعلى حين أن القوات المسلحة البريطانية كانت تبدي الشك ، ان لم يكن الاحتقار لسمعة من يتجه من رجالها الى الأدب والكتابة ، فان مثل هذه الصفات كانت لدى الفرنسيين بمثابة جواز مرور للاحترام والاهتمام . وقد اشترك

التي أصبحت محمية فرنسية في عام ١٨٤٣ . وكان لخطاباته تأثير بالغ في جوليان الذي كتب في يومياته ما يلي : « لم تكن لدى أخي أية فكرة عن الأثر البالغ الذي خلفته خطاباته في الطفل الذي تركه شديداً التعلق بمنزله . . . وان تكن أشواقه الى المناطق المدارية تجري بالطفل في دمه » . ومن نتائج تأثير جوستاف عليه أنه تحل عن هدفه الخاص بالاستعداد للانخراط في سلك الكهنوت . وحين بلغ جوليان سن العاشرة تقرر إرساله الى المدرسة التي سرعان ما نفر من حياتها : فقد كان يخشى الاحتكاك بالأولاد الآخرين وتأنيب المعلمين ، في حين كان ينفر من الجدران القبيحة الملطخة بالمداد . ولم يبد تفوقا في المدرسة خاصة وأنه كان ينفر من اللغتين اللاتينية واليونانية ، في حين كان يحصل على معدلات سيئة في كتابة الانشاء باللغة الفرنسية . وكان بطيئا في القراءة ، هذا برغم تفوقه في الرياضيات . وقد أدت عزله عن أقرانه الى انكباه على كتابة يومياته المستفيضة وحرصه على أن يوردها كثيرا من التفاصيل . وقد اعتاد طيلة حياته أن يعبر اهتماماً كبيراً لهذه اليوميات التي قبض لمادتها أن تشكل مصدر كتبه ، خاصة وأن كل قصصه كانت تعكس جوانب من سيرته الذاتية . على أنه حذف كثيرا من الفقرات الهامة من يومياته بحيث أن ملامح معينة من حياته لا تزال غامضة . ورغم كل ذلك فكثير من هذه اليوميات غير منشور ، وبالإطلاع عليها يمكن تبين ما في شخصيته من فصام ما بين التشدد الأخلاقي والميول الشهوانية ، وما بين التشكك والنزعات الصوفية .

فقد كان طيلة حياته متأثرا بموت أخيه وفقدانه له ، كما أبدى باستمرار معارضته للاستعمار وندد بالسياسات التي أرسلت شباب فرنسا الى ساحات الموت في سبيل الحصول على مكاسب استعمارية . و وفاة جوستاف في عرض البحر بعيدا عن الأسرة والوطن كان لها أثرها في هذه الميول المعادية للاستعمار لدى أخيه . كما انتزع منه الموت صديقة طفولته التي سافرت مع زوجها الى إحدى المستعمرات لتعود الى فرنسا ذابلة ولا تلبث أن تموت .

الصديقان في تشاؤمهما وفي محاوراتهما التي وردت في قصة « ازيادي Azide » وفي قصة « زهور البرم Fleurs d'ennui » وكذلك في قصة « ضابط شاب فقير » ، بحيث يصعب التمييز بينهما .

وفي الجزائر كان أول احتكاك له بالاسلام وبالمسلمين وأساليب حياتهم التي انجذب اليها طيلة ما تبقى من حياته . وكان هذا الاحتكاك الأول بالعالم الاسلامي قصيرا وبهجيا ، وان لم يتعد كونه ذا صفة سياحية : فقد تمههر الضباط تحت التمرين حول طرقات « القصبة » الضيقة الملتوية ، ودخنوا النرجيلة في المقاهي الواقعة حول الميناء ، واشتروا الشباشب العربية الصفراء التي لم تكن قد حلت محلها الأحذية الغربية ، كما اشترى جوليان سلحفاة صغيرة (سُلَيْمَة) عاشت بعد ذلك في شارع سان بيير لمدة نصف قرن . وكان باستمرار يتذكر تلك الساعات البهيجة الاولى التي قضاها في الجزائر « وهي أبهج لحظات شبابي . . . فكل شيء ملأني بنشوة لذيذة فلم يدان شعوري في أي مكان آخر ما شعرت به في تلك الليالي التي قضيتها في القصبة حيث رائحة البرتقال والبخور الغريب وعيون نساء المسلمين الواسعة المكحلة » .

وفي عام ١٨٧٠ توفي والده المعين الوحيد للأسرة مما حمله عبء اعادة هذه الأسرة وتسديد باقي ديون والده . وفي نفس العام عين ضابطا بحريا عاملا وزار أمريكا الجنوبية - وفي أواخر عام ١٨٧١ توجه الى تاهيتي - وفي طريقه اليها زار جزيرة ايستر الواقعة ما بين شيلي وتاهيتي - فقد كان على طاقم السفينة أن يقدموا تقارير اضافية عن هذه البقاع الجرداء الصعبة ، خاصة وأن فرنسا كانت شديدة الاهتمام بمستعمراتها الجديدة . . . وكان الجنس البدائي الذي يقطن الجزيرة من أصول ماورية مما شجع جوليان على أن يكتب انطباعاته على نمط ما فعله في يومياته ، وأن يوضحها برسومات لعله يبيعها لاحدى المجلات الفرنسية المعروفة ، بحيث يعزز دخل أسرته التي اضطرت الى تأجير بعض غرف المنزل . وأصابته كتابات جوليان ورسومه قبولا لدى الناشرين الذين طالبوه بالمزيد .

وهكذا فقبل أن يصبح جوليان قصاصا تحول الى ما يعرف الآن بالمحرر المتنقل . وفي ذلك الوقت لم تكن التقارير الفوتوغرافية تشكل أخبارا يومية خاصة ، ولم تكن ثمة نشرات اذاعية أو ارسال تليفزيوني أو رسائل يبعث بها المراسلون من مواقع الأحداث . ورغم ذلك فقد كانت الانطباعات المتعلقة بالأماكن النائية لا تزال نادرة ومرغوبا فيها من الناشرين والقراء على حد سواء . ونتيجة لكل ذلك فقد أصبح جوليان رساما ذا موهبة استثنائية : فرسومه كانت فوق مستوى الهواية ، وبالتالي كان بإمكانه أن يتكسب من قلمه ، وبالإضافة الى ذلك فقد كلفه قائد السفينة بالقيام بجولات في الجزيرة خاصة وقد لحظ أن جوليان يجد هوى لدى « المتبررين » الذين كان بإمكانه أن يتفاهم معهم ، وكانت تلك هي موهبته الخاصة : فقد كان بإمكانه أن يناقش الدين والفلسفات والسياسات والأساطير .

وقد توجه طاقم السفينة من جزيرة ايستر الى تاهيتي التي كانت موضوع قصة « زواج لوتي » وهو الاسم المستعار الذي اشتهر به . وهذه القصة تصف الحياة في يولينيزيا كما عرفها لوتي حتى وصلت السفينة « فلور » الى تاهيتي في عام ١٨٧٢ . وجمال الطبيعة في هذه المنطقة أخذ خاصة وأن الجزيرة كانت حتى ذلك الوقت لا تزال تحتفظ بعاداتها وطابعها المحلي الذي لم تمسحه السياحة بعد . وهناك كان بإمكان جوليان أن ينعم بالحياة البدائية التي تتعارض مع حياة الحضارة ، وبالتالي فسرعان ما اندمج فيها مسجلا عنها الكثير من يومياته ، وقد أرسل بعض خواتمه الى أسرته أو الى مجلة « الوستراسيون » . وهذه الحياة هي التي ألهمته قصة « زواج لوتي » التي انتقل فيها بقرائه الى جزر غريبة وإلى مناظر وأصوات وألوان خلابة ، وقد أطلق عليها أهل الجزيرة اسم لوتي ، وهو اسم احدى الزهور . وتحكى القصة تعرف لوتي على راراهو الجميلة البالغة من العمر خمسة عشر ربيعا وتبادلها الحب ثم زواجهما على الطريقة التاهيتية ، وهو الزواج الذي اعترفت به الملكة يوماريه وشجعته . ولكن القدر لا يلبث أن فرق بين الحبيين : فقد غادر لوتي الجزيرة واعتصر الألم راراهو التي لم تلبث حياتها ان

وحيث حل لوتي بالسنگال كان الأوروبيون قد شكلوا جالية صغيرة - فالي جانب السباهية (الذين كانوا يضمون قوات موالية ، في الوقت الذي كان فيه معظم ملاحى السفن الفرنسية من الزنوج) كان « البيض » يعملون في التجارة أو في الإدارة الحكومية . وقد كتب في يومياته : « ان الأوروبيين الذين يأتون الى هذا المكان هم لاجئون أو منفيون يبحرون وراء الثروة على حساب الصحة أو الحياة » . وكانت هذه الحياة القاسية تختلف تماما عن جمال طبيعة تاهيتي أو عن حياة روشفور - وكان لوتي يسجل كل شيء بدقته المعهودة : فهناك قليل من الشوارع التي تنتهي عند الصحراء ، وهنا أيضا الجوارح الضخمة السوداء التي تحوم لتتنفس على القاذورات . وهناك المباني والثكنات والمستشفى وكنيسة صغيرة مصبغة باللون الأبيض والمسجد الكبير الذي يفوقها منظرا وجلالا بحكم أن أغلبية السكان من المسلمين . وحول كل ذلك يوجد عدد كبير من الأكواخ المستديرة ذات السقف المخروطي التي تنشق من الأرض الجرداء حيث النبات الوحيد هو أشجار البواباب الضخمة . والحرارة في هذه المنطقة قاتلة : فالحمى الصفراء والمالاريا كانتا تقضيان على عدد كبير من الأوروبيين . أما في فصول الأمطار فإن رائحة العفونة كانت تغطي على كل شيء في حين كانت الرياح العاتية تهب من الصحراء خلال موسم الجفاف . ورغم أنه لم يوجد في هذه المناطق ما يجعلها مرغوبا فيها ، إلا أن لوتي وجدها جذابة الى حد كبير . ويبرز هذا الاطار العام في « قصة سباهي » التي تدور حول الجندي جان بيرال الذي يحن حنيننا شديدا الى العودة الى فرنسا ، ولكنه « لم يكن يتصور نفسه مرتديا ملابس الرجال الآخرين في قريته بعد أن بدا أنه لن يعود الى حياة السباهي الفخور . ففي داخل هذه البزة القرمزية تعلم كيف يعيش ، وعلى أرض افريقيا أصبح رجلا فاحشا ، أحب طربوشه العربي وسيفه وحصانه وصحراءه الملعونة . . . لم يكن يعرف ألوان الخداع التي كانت أحيانا تنتظر هؤلاء الشبان . البحارة والجنود والسباهية - حين يعودون الى القرية التي كانوا يحلمون بها والتي بارحوها حين كانوا قريبين العهد

أنتهت نهاية سيئة . ولم ينس لوتي ما حدث ، وأبدى عليه أسفه المستمر ، وهو النمط المتكرر في حياته وفي كتاباته ، وداراهو هي رمز العاطفة المتقدة والشهوة والجمال واللون المتوهج وكل الحريات . ويصف لوتي نساء تاهيتي بأهن صغيرات وثافهات ومثيرات للحياة . ويورد لنا أن عام ١٨٧٢ كان بمثابة أجمل فترات جزيرة يابيت : « فلم يحدث على الإطلاق أن أقيم مثل هذه الحفلات الكثيرة والرقصات وحفلات العشاء - فكل مساء كان يشبه نوعا من الجنون . فحين كانت دقات الطبول تدعو أهل تاهيتي الى رقصة (أيا - أيا) كانوا يأتون مسرعين ، ثم تمتد الرقصات حتى الصباح ، مسرعة الى حد الجنون » .

وكانت رحلة لوتي الثانية الى السنغال . ولما كان الناشرون يلحون في طلب انطباعاته عن افريقيا ، ورغم أن لوتي لم يكتب « قصة سباهي » الا في عام ١٨٨٠ ، أي بعد ستة أعوام من مبارحته للسنغال ، فإن مادة القصة ذاتية الى حد كبير ومستقاة عن اليوميات التي كتبها خلال قيامه بالخدمة ما بين دكاكارس وسان لوي في عام ١٨٧٣ . حينئذ كانت دكاكارس أهم موانئ السنغال ، وكانت قد أصبحت عاصمة لغرب افريقيا في عام ١٨٦٢ أي بعد عام اعلان الحماية الفرنسية على المناطق المجاورة ، وكان الجنود (السباهية) الذين يرتدون ملابس أنيقة وطرايش حمراء طويلة ومعاطف فضفاضة ، يشغلون عددا من الحصون الصغيرة ويشنون غارات تآديبية على القبائل المعتدية في الوقت الذي كان فيه الأسطول الفرنسي يكلف عددا قليلا من السفن بحراسة الساحل ويجرى نهر السنغال : وكانت التجارة قد بدأت في الاستقرار ، خاصة وأن المنطقة كانت تضم موانئ تجارية صغيرة منذ القرن السابع عشر . ورغم أن السنغال كانت أقدم مستعمرة فرنسية في افريقيا إلا أن أحوالها الاقتصادية لم تتحسن الا بعد عام ١٨٨٠ حين أقيم خط حديدي يصل دكاكارس بسان لوي . أما المناطق الداخلية - موريتانيا الجنوبية ومبكتو والصحراء . فلم يكن يتسنى الوصول إليها الا على مراحل شاقة عبر نهري السنغال والنيجر .

بطور الطفولة وظلوا على البعد يحلمون بها . أي حزن وأي ملل رتيب ينتظر أولئك المغنيين حين يعودون ! فهؤلاء السباهية المساكين الذين تعودوا مثله على الحياة الافريقية كانوا أحيانا ما يحنون الى شواطئ السنغال الموحشة . . . بما في ذلك الساعات الطوال التي يقضيها كل منهم فوق حصانه والحياة التي يتمتع فيها المرء بقسط أوفر من الحرية وبريق الضوء الشديد والآفاق غير المحدودة . ففي هدوء الموطن يحس المرء بالحاجة الى تلك الشمس الحارقة والحرارة الأبدية ويحن الى الصحراء . ورغم أن السنغال كانت تضم أسودا وقردة ونعاما وقماسيح وأفراس البحر ، الا أن لوتي لم يتجه الى الصيد ، لأنه منذ طفولته كان ينفر من قتل الحيوانات . وإلى جانب الهدوء الظاهري ورتابة الحياة كانت ثمة أخطار محتملة : فهناك المناوشات مع الوطنيين المشاكسين والحملات التأديبية والحروب الصغيرة التي كانت أحيانا ما تنشب بين مختلف القبائل ، والنيران المشتعلة في القرى المعتدى عليها وهي النيران التي تضيء السماء ، وأصوات الصراخ التي كانت تخرق الهواء الساكن مختلطة بصرخات ابن آوى . . . ثم نجيء بعد ذلك تجريدة سباهية خارجة من القلعة أو مبحرة فوق مياه نهر السنغال متجهة للقتال في مناطق شديدة الحرارة . وفي السنغال خبر لوتي قصة حب لم تعرف تفاصيلها ، خاصة وأنه امتبعد من يومياته كل ما يتعلق بها . وربما كانت العشيقة (كورا) زوجة تاجر ثري في سان لوي . وكانت بطلة هذه القصة مدجنة يحتقرها أروبيو سان لوي لأنها ملونة وغير أخلاقية ، ولا تتمتع بوضع اجتماعي محترم . ولم تكن شهواتها بشهوات غجرية وشفور أوراراهو . اذ أنها جعلت من السباهي العوبة فتتلذذ بتعذيبه وفساد أخلاقه . وملخص الأمر فان « قصة سباهي » تدور حول أفريقيا القارة السوداء - بكل أساليبها الشريرة والتي لم يكن قد أميط اللثام عنها بعد - فقد كانت لا تزال تعج بالسبحر وطقوسه وبالأعراض التي أمكن فيسا بعد التغلب عليها ، وبالحوانات والأشجار والرقصات والموسيقى الافريقية

التي التقطتها أذن لوتي الموسيقية قبل أن تصبح مألوفة في الغرب .



ذهب الممثل الفرنسي الشهير ساشا جتري الى ضرورة بناء نصب تذكاري للبحرية الفرنسية التي أصدرت أمرها للملازم قيوبالتوجه الى سالونيك وكتابة ما يلي على قاعدته « الى وزارة البحرية التي أمرت بيير لوتي بأن يكتب قصة « أزيادي » في يوما ما » . وقد جارى جتري في رأيه هذا عدد آخر لا يحصى من القراء الذين تابعوا سلسلة الأحداث التي مر بها ضابط بحري شاب أقام في المياه التركية . الا أن هذه القصة تعدو كونها أحلاما رومانسية ، اذ أنها قمة أحلام لوتي الرومانسية ومصدر ميوله التركية طيلة ما تبقى من حياته . كما أنها تعيد الى الأذهان أحوال الأستانة ، مدينة السلاطين ، قبل أن تصبح استنبول أتاتورك . فقد شعر لوتي بارتباطه بالمدينة وشعبها طيلة ما تبقى من حياته : فاسلوب الحياة التركية وجمال المدينة كانا باستمرار يسلبان لبه ويشيران حنينه : ولهذا ليس من عجب أن توصف قصة « أزيادي » بأنها تحكي حب لوتي لمدينة لا لامرأة . فعل حين أنه يعرض لنفسه ولرحلاته في « زواج لوتي » و « قصة سباهي » بشيء من الخيال ، فان « أزيادي » يختلف عن ذلك كل الاختلاف . فاليوميات التي سطرها خلال اقامته في تركيا هي مصدر هذه القصة التي كانت أول كتبه . وعلى حين أن كتابه الثاني الذي يعرض لقصة جزيرة يابيت كان غنائيا ، وان كتابه الثالث الذي يعرض للسنغال كان ينضج بالعنف المتقد فان « أزيادي » تمنع في اثاره الحزن والانقباض . فعرضه للحياة التركية يختلط بمناظر الحب البهيج وبأنماط الحياة المحلية - وفي ثنايا كل ذلك نجد خيطا مأساويا ينسج كل شيء في اطار أحلام الحب والفراق . .

فلقد عاش لوتي هذه المغامرة ما بين سفينته وبين البيت الصغير الذي كان يلتقي فيه مع محبوبته الشركسية التي اجتذبتها من الحريم ، وقد سجلت يومياته كل ذلك ولم تكن بحاجة الى نسيج درامي لتتحول الى قصة . الا

الشاطيء بأن يرتدوا كامل ملابسهم وأن يحملوا أسلحتهم وسيرفهم . ورأت أزيادي لوتي في مظهره المثير خلال جولته في الحي الاسلامي من المدينة الذي كانت شوارعه الضيقة المتعرجة تطل عليها المشرييات : « حملت أزيادي في » . . . كان لا بد أن تختبئ من الرجل التركي - الا أن الكافر ليس رجلا ، بل هو مجرد شيء مثير لحب الاستطلاع . . . شيء يجب ملاحظته بدون اهتمام . وفي الحال وقع لوتي أسير تلك العيون الجميلة وذلك السحر الشرقي في اطار الفاكهة المحرمة التي كانت أزيادي موضوعها ، ولكن دون أن يستطيع تبادل كلمة واحدة معها . فكيف يمكنه الاقتراب منها برغم احساسه بأنها كانت تود منه ذلك ؟

وكان لوتي منذ أن وطئت قدماه الأراضي التركية قد أحس بانتمائه اليها - وفي الحال قرر أن يصبح جزءا من تيار الحياة الشرقية العظيم الذي كان ينبثق من شوارع الأسواق أو - يبدو في الجلوس بلا حراك ويهدوء تحت وطأة تخدير « الكيف » الذي كان يوفر نفحات من لا شيء . . . اذ أن الكيف أو الراحة هما بمثابة التسحب الشرقي من الواقع المرير . وكانت الراحة لدى الأتراك تستهلك ساعات لا اعتبار فيها للزمن في ظل القدرة ، تشوبها أحلام تتشكل مع دخان الترجيلة . أما بالنسبة الى لوتي الذي كان يهرب باستمرار من حقائق الحياة وشبح الموت ، فإن الراحة شكلت أحد ارتباطاته بالحياة التركية . وهكذا نجده يرتدي الملابس التركية ويتخذ لنفسه اسم عاصم أفندي الألباني . أما أزيادي الشركسية فكانت أصغر زوجات عابدين أفندي العجوز الأربع اللاتي كن يقطن هن وعبيدهن السود منزلا أنيقا يطل على سالونيك ، ويقع على الطريق المفضي الى موناستير . ولما كان المكان ريفيا فلم تفرض حراسة مشددة على الحريم ، وان وجدت قضبان في كل مكان : « لم تكن ملكي بعد ولكن لم يفصلنا شيء سوى حواجز مادية ، وجود سيدها والقضبان الحديدية الموجودة في نافذتها » . . . ان الأوضاع في تركيا تجري على المنوال التالي : النساء للأغنياء الذين يستطيعون امتلاك

أنه كان يلعب بالنار لأنه كان مسيحيا (روميا) يعيش في بلاد المسلمين ، وتتضمن مغامرته أخطار جمة كانت كفيلة بتعريضه للقتل . ولم يغير في قصته سوى الأسماء وذلك حرصا منه على تجنب الحرج الذي يستتبع الإشارة الى الأسماء الحقيقية . و « أزيادي » اسم ذوايق شرقي اخترعه ليحمي خليلته من الفضيحة التي كان لا بد أن تحيط بها بعد نشر الكتاب ، ولو أنه كان يشير باستمرار الى أن اسمها الحقيقي كان أجمل . وقد قيل أن « أزيادي » مزيج من كلمتين تركيتين : عزيز وباد (بمعنى ذاكرة في حين أن الكلمة التركية « آزاد » تعني « حر » . وعلى أي حال ففي عام ١٨٧٦ رست سفينة لوتي في سالونيك ، وكانت تشكل إحدى قطع الأسطول المشترك (الفرنسي - الألماني والانجليزي - والنمساوي - والروسي) الذي أرسل الى المياه التركية للمطالبة بتعويض عن مقتل القنصلين الألماني والفرنسي . وحينئذ كان يشوب أوروبا التوتر على اثر مذابح بلغاريا ، ومن ثم لم يكن القصد من ارسال الأسطول المتحالف الى المياه التركية مجرد الثأر لمقتل القنصلين بل أيضا تأكيد سخط أوروبا المسيحية لاضطهاد تركيا للأقليات المسيحية ، هذا بالإضافة الى تحقيق الأطماع الأوروبية التوسعية على حساب الامبراطورية العثمانية . ويستهل لوتي كتابه باعدام قتلة القنصلين : « يوم جميل من أيام شهر مايو . . . حتى وصلت الأساطيل المتحالفة الى رصيف الميناء كان الجلاذون يضعون لمسائهم الأخيرة لعملهم . . . وكانت النوافذ وأسطح المنازل غاصة بالنظارة : وعلى شرفة قرية كان المسئولون الأتراك يتسمون لهذا المنظر المألوف . ولم تكن حكومة السلطان قد أنفقت الكثير على المشائق التي كانت من الانخفاض لدرجة أن أقدام الجناة العارية لامست الأرض . . . »

وبقي الأسطول المتحالف في مياه سالونيك بعض الوقت مما أتاح للوتي أن يقوم ببعض جولاته التقليدية في المدينة وفي المناطق الريفية المحيطة بها . ولم يكن سخط الناس على هذه التظاهرة الأوروبية خافيا ، بحيث صدرت الأوامر لكل الضباط الذين يشاؤون النزول الى

الكثير ، والغلمان الفقراء ! . وهكذا استعان لوتي ملاح تعرف عليه في الميناء (واسمه صمويل ، وفي لقصة دانييل) لكي يدلف به الى المنزل عابدين أفندي رشوة خدمه - ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي ، كان صمويل يشتهي لوتي ! وأخيرا قبلت أزيادي أن تختلي به في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة زنجية وحارس ألباني مدجج بالسلاح انتقلا قبل المقابلة الى زورق صمويل : « أنا وحيد مع المرأة المحجبة وهي صامتة ساكنة مثل شبح ممتقع الوجه . . . عيناى مثبتتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو إشارة ما وحين نصبح بعيدين عن كل شيء تقدم لي ذراعها ، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين المسها . وفي احتكاكنا الأول هذا يداهمني اعياء قاتل : فأحجبتها مضمخة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد . لقد أحبت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها ، الا أن مشاعري لم تشهد قط شبيها بالجنون الذي أشعر به الآن . . . » - « ان زورق أزيادي يغصن بالسجاجيد والطنافس والمفارش التركية وبكل مظاهر ترف الشرق ، بحيث يبدو وكأنه سرير عائم لا مجرد زورق . وموقفنا غير هادي بحكم أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة . . . وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر ، وتستمر نفس القبلية التي بدأت في الليل حتى الفجر » .

وأحب لوتي كل ما هو تركي ، وارتبط بتركيا وأساليب حياتها وشعبها بحيث لم يرقه تنديد أوروبا بالدولة العثمانية بسبب مشكلة الأقليات المسيحية . ففي تركيا تعرف على شعب وعشق امرأة وتشرب عقيدة صوفية واندمج في بلد وأعجب بفنونه - فقد كان كل شيء يفوق كل ما رآه حتى ذلك الوقت ، وطيلة ما تبقى من حياته ظل أسير هذا الارتباط غلصا لكل ما هو تركي اخلاصا أعمى . وفي قصة أزيادي نجد لوتي ينسج خيوطا كثيرة الألوان : فهناك تفاصيل دقيقة وعادات وعقائد قديمة وأشخاص غير عاديين . وبالإمكان قراءة « أزيادي » - التي تفوق كل قصصه الأخرى في طابعها الذاتي - من عدة زوايا : فهناك قصة الحب ، الى جانب عرض شخصية المؤلف ورسم صورة ناطقة لاستنبول القديمة . ومضى لوتي يتعلم اللغة التركية التي سرعان ما أتقنها وتحدث بها بطلاقة ، وطلق يغشى المجالس التركية في نمطها القديم لا في النمط الجديد المستورد من الغرب : فالناس يجلسون على الأرض ويتحدثون بشأن الحرب التي كانت توشك أن تندلع مع روسيا وشعوب البلقان ، ولوتي يقف الى جانب تركيا على طول الخط . وبين هذا وذاك تستمر علاقته مع أزيادي التي يرثى لحالها وحال غيرها من النساء الشرقيات : « لا تكثر النساء التركيات ، وبخاصة أكثرهن تطورا ، بالاخلاص اذ

ويارحت سفينة لوتي سالونيك بعد أن قام صمويل بمهمة الترجمة كالعادة ، ويتفق العاشقان على التلاقي في استنبول في فصل الخريف حين يتحرك اليها عابدين أفندي مع حريمه . ويصل لوتي الى العاصمة العثمانية ويفتن بها ويمعن في وصفها : فالجليد يغطيها في فصل الشتاء ، ويكشف نور القمر من ثنايا الضباب عن كتل المساجد الغبراء ذات المآذن الشبيهة بالحربة : في حين أن مشربيات المنازل كانت تجعل المرء يشعر بأن العيون تنطلع اليه وكأنها تخفي أسرار قائمة . وهناك أيضا المقابر وتقديس الموت وهو ما يعتقد به لوتي الذي يقارن بين المقبرة التركية وقريتها الأوروبية : فالأولى ليس بها شيء من الرعب الذي تبعثه المقابر الأوروبية . اذ أن كآبتها الشرقية أخف بل وأكثر جلالا . وقرر أن ينغمر في

« العجوزات العزيزات » في روشفور . ورغم الشهرة التي أصابها فجأة ، فإنه كان لا يزال ينفر من « مدينة النور » ، خاصة وأن القسط القليل الذي تحصل عليه من التعليم وضحالة ثقافته مما جعله لا يتأقلم بسهولة مع ثقافات باريس الحية عالية المستوى . ولهذا وصفه أناتول فرانس « بالأمي الشامخ » .

وفي ربيع ١٨٨١ رست سفينة لوتي في الجزائر . ويستمتع لوتي من جديد بالسماء الزرقاء ومياه البحر المتوسط ذات « لون التركواز المنصهر » - ومرة أخرى يجد لوتي نفسه في بلاد النخيل والاسلام ويضطرب لصوت المؤذن . وكان الاستعمار الفرنسي قد أدى الى تغير أوضاع الجزائر عما كانت عليه خلال زيارة لوتي الأولى للمنطقة ، بحيث تراجعت الأوضاع القديمة « ولم يبق على حاله سوى ضوء الشمس والمنازل » . وقد ألهمته هذه الزيارة بقصة « سليمة » التي وصفها بأنها « قصة شرقية » ، كما ألهمته بقصة « سيدات القصبه الثلاث » . وهنا نجده يعرض لمدينة « بابل » التي دبت فيها الروح الغربية ، جاثية تحت أقدام مدينة عربية قديمة تحيا فيها النسوة نفس الحياة التقليدية القديمة .

ويصور لوتي أحلام هؤلاء النسوة اللاتي يستيقظن وقت الغروب بعد قيلولة طويلة . ثم يصف بحارة من الباسك والبريتانيين وهم يجوبون شوارع القصبه حيث تحاول السيدات الثلاث - المومسات - اغراءهم بالالحاق بهن الى الأحواش التي يقطنن . وفي الجزائر نجده يقضي أوقات فراغه على الشاطئ مندججا في الحياة المحلية ، ومستمتعا بالموسيقى العربية التي تطربه خاصة وأنها تذكره بتركيا : « كل ما يمس الاسلام ، من قريب أو بعيد ، يأسر لي ، وكذلك يبدو أن مسلمي كل البلدان يتقبلونني ويرحبون بي ترحيبا يختلف عن ترحيبهم بالآخرين ، كما لو كنت واحدا منهم » .

وفي خريف عام ١٨٨١ يقوم لوتي باعتباره أحد ضباط الأسطول الدولي بمراقبة الأوضاع على سواحل بحر الأدرياتيك التابعة للدولة العثمانية - بارتيد سواحل دلماشيا والجبل الأسود وألبانيا . فقد كانت مدينة

الرقابة الشديدة وخشية العقاب هما وحدهما اللذان يخيفانهم . فهن باستمرار عاطلات يعنصرهن الملل والرتابة والوحشة في حياة الحریم . وهن يستطعن تسليم أنفسهن لأول شخص يلتقن به : الى عبد في متناول اليد أو الى ملاح يلازمهن في نزهة تهاديف ، وذلك حالة كونه جميل المحيا ويلقي في النفس هوى وان اتقاني للفتن ومنزلي المنزوي كانا يتناسبان مع مثل هذه المشروعات ، ولو أردت فلا شك أن مسكني كان يمكن أن يصبح ملتقى لكثير من هؤلاء الحبيسات » . وقد أهدته أزيادي خاتما نقش عليه اسمها بالأحرف التركية ولكي تحصل على هذا الخاتم باعت بعض مصاغها ، وذلك لأنها لم يكن باستطاعتها أن تحصل على المال اللازم لشراء أي شيء بحكم أن الأزواج كانوا هم الذين يتولون الشراء . وحين أظف موعد رحيل لوتي ودعته بحفلة موسيقية راقصة ونزعت الحجاب - وهو تقليد لم يسبق له مثيل في حي أيوب . وقد حملها الأسى على أن تقطع أحد سرايينها بفنجان قهوة كانت قد هشمته ، ولكن أمكن انقاذها . واتفقت مع لوتي على أن يقوم الخادم أحمد بإيصال خطابات لوتي اليها بواسطة العبد العجوز خديجة . وحين دنت ساعة رحيل سفينة لوتي توجهت أزيادي لوداعه غير مكترثة بشيء ولو أنها كانت محبة . وقد أنهى لوتي القصة بموت أزيادي وتوجه البطل الى المقبرة لمناجاة حبيبته .

وفي يناير ١٨٧٩ نشرت قصة « أزيادي » بدون توقيع . وكان عنوان القصة كالآتي : « استنبول ، ١٨٧٦ - ٧٩ » - مختارات من ملحوظات وخطابات ملازم في الأسطول البريطاني » . وفي عام ١٨٨٠ نشرت قصة « زواج لوتي » بتوقيع « بقلم مؤلف أزيادي » ، وهي القصة التي جلبت له الشهرة بين يوم وليلة . ولم يكن الفرنسيون قد تقبلوا « أزيادي » بقبول حسن ، ولكنهم سرعان ما التفتوا اليها بعد نشر قصة « زواج لوتي » التي وجدت هوى في نفوسهم ذات النزعات المادية . وأعيد طبع « أزيادي » و « زواج لوتي » عدة مرات ، وطفقت المحلات تبيع « فيونكة » واراهاو وملبس لوتي والحلوى التركية وتدفقت الأموال على لوتي مما سهل أمور

دلسينجو مسرحا لاصطدام المصالح الروسية والتركية بعد تعرضها للقلاقل التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين والأرثوذكس . والكل من رعاة الأغنام وصائدي الأسماك واللصوص ، وهم يصططعون ويتصادمون بحيث كان باستطاعتهم أن يثيروا حربا عالمية كتلك التي نشبت في عام ١٩١٤ ، وكالعادة يمضي لوتي أوقانا طويلة على الشاطئ ويسجل أوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، خاصة وأنه اتفق مع بعض المجلات على كتابة مقالات من هذه المناطق . ولم يوجد مجال في هذه الرحلة للحياة والحب بالشكل الذي حدث في استنبول أو بابيت ، هذا برغم اشارته العابرة الى التقائه بفلاحة من الهرسك . ولا يشير في هذا الموضع الى مروره بتجربة عاطفية ، بل ان علاقته بهذه الفلاحة كانت جنسية محضة . وقد كتب عن تجربته هذه قصة « ياسكوالا ايقانوفيتش » التي تحكي أحداث رحلته في الجبل الأسود . ولم يصادف هذا الكتاب الذي اشترك مع صديقه بلكنت في كتابته ، نجاحا كبيرا . كما كتب قصة « زهور الضجر » التي عرض فيها لمنظر الجبل الأسود كما عرض لسكانه البدائيين المتوحشين المسلحين بالخنجر . ولا يفوت عليه أن ينوه بأن هؤلاء السلاف كانوا الأعداء التقليديين للمسلمين الأتراك ، ويشير الى قلعة كانت تعلق فيها رؤوس المسلمين على أعمدة عالية . وقد أبدى رغبة شديدة في عبور الحدود الجبلية التي كانت تفصله عن تركيا ، وذلك جريا وراء الهدوء والسكينة ، وربما الالتقاء بأزيادي . وفي كتارو وصلته رسالة منها جاء فيها ما يلي : « اذا ما عدت الى القسطنطينية ، وهو مالا أرغب لك فيه أيا كانت رغبتك في القيام بذلك ، أفلا تستأنف الحماقات التي ارتكبتها فيها لدى زيارتك الأولى ؟ »

وفي عام ١٨٨٣ أبحر لوتي الى الشرق الأقصى حيث كان الفرنسيون يدافعون بشراسة عن أملاكهم الاستعمارية الشاسعة وبخاصة في الهند الصينية . وقد أبدى نفوره من عنف القتال ، ولكن دون أن يتطرق ذلك الى شعوره الوطني . وحين عاد الى روشفور أعد في منزل الأسرة غرفة تركية تضم صورة لأزيادي أحاطها

بكل ألوان الجمال : السجاجيد التركية والأقمشة المطرزة ، ثم أضاف الى الغرفة سقفا موشى بالمخمل والذهب . وكانت هذه الغرفة تحتوي على طنافس حريرية ومسابع من العنبر وأسلحة دمشقية مصفوفة على مناضد قهوة صغيرة مصنوعة من خشب الأرز ومطعمة بالياقوت واللآلئ . ثم هيا غرفة عربية صغيرة مفضية الى الغرفة التركية . وقد تخللت جدران هذه الغرفة قراميد قديمة ، عربية وفارسية وشواهد مقابر ولبسات فضية ومشربيات كان قد التقطها من أسواق الشرق الأوسط أو من أكوام القمامة التي صادفها في أحياء القصبة القديمة . وفي داخل هذا الإطار الذي يشتم منه حنينه الدائب الى الشرق كان لوتي يمضي الساعات الطوال التي يستعيد فيها الماضي ، وهو يرتدي برنسه ويدخن النارجيلة . ولم يكن خلال هذه المرحلة قد هيا بعد أعمدة المسجد والمحراب أو الضريح الذي تعلوه عمامة .

وفي عام ١٨٨٥ توجه لوتي الى اليابان ، وفي نجازاكي أمضى وقتا طويلا على الساحل ، راقب خلاله أحوال اليابانيين . وفي أول كتبه عن اليابان وعنوانه « مدام كريسانتيم » وفي قصة « زواجه » الذي تم على شكل شبه تجاري مع إحدى الفتيات اللاتي كانت أسرهن « تؤجرهن » لأي شخص يرغب في اصطحابهن بعض الوقت . وفي عام ١٨٨٧ دعته ملكة رومانيا لزيارتها ، وبعد أن لبى هذه الدعوة عاد الى استنبول حيث أخذ يجوب شوارع المدينة بحثا عن أزيادي « حبه المفقود » مرتديا الملابس التركية التي أخذها معه ، وأخيرا وجد أن ما حدث بالفعل يتطابق مع نهاية قصة « أزيادي » . فقلدنى الى علمه أن عابدين أفندي أحاط بما حدث قبيل مبارحة لوتي لاستنبول ، وذلك عن طريق وشاية بعض نسوة الحريم ، ولهذا تم عزلها في غرفة منفردة حيث دامها المرض (وربما دس لها السم) ثم فارقت الحياة . ثم يحاول لوتي العثور على مقبرة محبوبته بمساعدة العبدلة خديجة ، مع علمه بما يكتنف هذه المحاولة من مخاطر ، فقد كان محرما على « الأروام »

مشاعره ازاء العاصمة العثمانية . وقد ألهمته هذه الزيارة بالصفحات المعنونة « استنبول ١٩٠٠ » الواردة في كتابه « المنفى L, Exile » وفي قصر يلدرز أمضى لوتي بضع ساعات مع السلطان عبد الحميد الذي كان موضع انتقاد السياسة والكتاب الغربيين ، خاصة وأنه لقب نفسه بخليفة المسلمين وتبنى حركة الجامعة الاسلامية باعتبارها سلاحا يمكنه من إيقاف الدول الأوروبية عند حدها بالتلويح بتحريك رعاياها المسلمين ضدها ، كما كانت هي تثير المتاعب للدولة العثمانية بتحريك رعاياها المسيحيين . وقد تلاقى الرجلان عند الشك في تأمر الغرب على الدولة العثمانية ، كما أبدى معارضتهما للتحديث الذي ارتآه شباب العثمانيين . . ذلك أن عبد الحميد كان لا يود أن يستورد الحضارة من الغرب ، لأنه كان يرى أن للشرق حضارته الاسلامية الخاصة ، كما أنه كان يرى أن الاسلام لا يشكل عائقا أمام التقدم ، ويؤمن بضرورة أن يتمشى الإصلاح مع تقاليد البلاد وعاداتها وقيمها ، وهو ما كان يؤمن به لوتي المنجذب الى الاسلام والمتأفف من بعض مظاهر الحضارة الغربية . وانتهم لوتي تقرب السلطات التركية له في تحقيق حلمه الخاص بالحصول على شاهد مقبرة أزيادي الذي كان يود أن يجعل منه مركز الدائرة بالنسبة الى مسجده وكعبة صلواته وأشواقه .

وفي عام ١٨٩٤ حقق رغبة والدته الخاصة بالحج الى الأماكن المسيحية المقدسة في فلسطين . ولكنه آثر أن يبدأ رحلته في مصر ثم يثنى عليها بعبور شبه جزيرة سيناء (صحراء التيه) وطريق القوافل المهجور . وكان قبل قيامه برحلته هذه قد استوعب خلفياتها الانجيلية التي كان قد ألم بها في السابق أثناء الأمسيات التي كان يقضيها مع أسرته وهو طفل . وقد وصف رحلته هذه في ثلاثية « الصحراء - القدس - الجليل » التي سجلت مشاعره حين وصل الى القدس ، فإذا ما كانت البقاع المسيحية قد أبكتها فأنها أحيانا أورثته شعورا بالخواء البارد ، في حين أنه كان يشعر لدى اقترابه من المساجد بأن كيانه كان ينجذب نحو اطارها الذي لا يشير مثل هذا

ارتياح مقابر المسلمين . وهو يورد كل ذلك في قصة « شبح الشرق Phantome d'Orient » التي تعد تكملة لقصة « أزيادي » . ويعد أن عاد الى روشفور انكب على بناء مسجده الذي بناه بأنقاض مسجد سني كان على وشك أن يهدم في دمشق - فقد اشترى كل أنقاض الأعمدة والبواكي والمحاريب ، ونقلها الى فرنسا حيث تمت إعادة بنائها على أيدي مجموعة من العمال الفرنسيين والعرب . وقد تغلب على مشكلة اعداد مكان للمسجد بأن اشترى منزلين مجاورين لمنزل الأسرة أضاف الى مساحتهما ستوديو أخته السابق .

وفي عام ١٨٨٩ زار مراكش التي ألهمته بقصة « في مراكش Alu Maroc » . ويمثل هذا الكتاب مرحلة انتقال ما بين كتبه الأولى التي تنبض بالحب والترحال وتمتزج أحداثها بتجاربه الشخصية وبين خواطره التالية التي لا تعكس العواطف المشوبة أو الشعور الحقيقي بالدهشة لكل ما هو جديد ، بقدر ما تسجل ما تلاحظه عيون الرسام من زاوية رؤيته الخاصة . وإذا ما أخذنا بما ذهب اليه لوتي في مقدمة كتابه عن مراكش ، فبإمكاننا أن ننهيه بالتحيز : « لقد شعرت دائما بأن روحي نصف عربية » . وفي قصة لوتي عن مراكش نجده يصور حفل استقبال السلطان للسفير الفرنسي ويصف أسوار فاس المرتفعة وبهو السفراء الواسع والقواد المرتدين ملابس فخمة والجنود المرتدين ملابس براقية والموسيقيين الزنوج . ولكن يحيط بكل ذلك اطار موحش : فالجنود القائمة تطفئ على البهو الضخم الذي تحيط به برك طينية قدرة ينبعث منها نفيق أعداد لا حصر لها مع الضفادع . ثم تصل عربة تجرها ستة خيول كانت الملكة فكتوريا قد أهدتها للسلطان . ولم تكن هذه العربة تحمل أحدا ، بل كانت مهمتها أن تنبيه الى قرب وصول السلطان ممتطيا حصانه الأبيض . ويصف لوتي ما كان يحيط بوصول السلطان من طقوس ودعوات وتقديس باعتباره حفيد الرسول صلى الله عليه وسلم .

ثم تستضيفه ملكة رومانيا من جديد ، ويدعوه السلطان عبد الحميد ووزراؤه لزيارة استنبول وربما كان الهدف من هذه الدعوة تشجيعه على كتابة ما يعبر عن

الانقباض : « . . . انها تنبتك بالقبول وهي ملجأ للسلام » . كما كتب عن رحلته عبر فلسطين وسوريا ولبنان كتاب « الجليل » وهو الكتاب الثالث في ثلاثية الشرق الأوسط . فلم يتخيل قط أن دمشق ستكون كما رآها : « انها تنبتك ببهجة الشرق - انها مدينة اسلامية مبتسمة ومنفتحة » . . . « هل يمكن لأحد أن يشاهد دمشق للمرة الأولى دون أن تؤثر فيه ؟ » - فقد جاب أسواق المدينة ووجد الشرق الذي تصوره قصة « ألف ليلة وليلة » في قصر الباشا عبد الله وفي الأسواق المليئة بالثروات ، كما رأى كل شيء يلفه ضوء شمس الربيع الساطعة . وشاهد الحمامات والعصافير التي تحوم تحت زرقة السماء وشعر بالراحة التي توحى بها الأبهاء المطلة على النافورات . وزار القصور وأكشاك الجنائز والحمامات والمكتبات الشهيرة ، وأعاد كل ذلك الى ذهنه فترات ازدهار الحضارة الاسلامية . وعاد هو ورفاقه عبر تركيا حيث أمضوا أياما قلائل في بروتة أول عاصمة للدولة العثمانية . وبعد ذلك نشر كتاب « المسجد الأخضر La Mosquée Verte » باعتباره ذيلًا لكتاب « الجليل » واستعرض فيه ما كان يحبه في الحياة التركية : الكبرياء والجمال والهدوء والصفاء ، وعرض لحياة الأتراك التي لم تكن تختلف عن حياة أجدادهم : « ساعات عمل قليلة كل يوم تدر عليهم ما يلبي حاجات ورغبات حياتهم المتواضعة . ثم حين تقترب الحياة من نهايتها ينبثق الايمان الذي يطارد رعب الموت » . وبعد أن عاد الى روشفور مضى يجعل مسجده الذي ازداد جمالا يوما بعد يوم فوضع سجاجيد شرقية ثمينة فوق الحصر على الطريقة التقليدية وأحاط المحراب بشمعدانات ضخمة من النحاس في حين تدلت بيضات النعام المحاطة بخيوط مزركشة على الطريقة التقليدية من السقف المفرط في الجمال ، المصنوع من خشب الأرز المنقوش ، وقامت النصوص القرآنية المضيئة المكتوبة بحروف عربية جميلة الى جانب القراميد الكوفية . وكل هذه المناظر كانت تنقله الى بلاد شرقية طواها النسيان .

وفي عام ١٩٠٣ نشر كتابه « الهند بدون الانجليز »

وفي العام التالي نشر كتاب « صوب أصفهان » والكتابان وليدا رغبته في الترحال بعد بلوغ التقاعد - وفي الكتاب الأول نجده يندد بالاستعمار البريطاني ، ومن ثم كان الهداؤه للرئيس كروجر رئيس جمهورية ترانسفال الذي كان قد ألحق هزائم فادحة بالانجليز الذين سعوا الى ضم بلاده الى ممتلكاتهم الامبراطورية . وقد بدأ رحلته الهندية حين نزل على المهرجا في سيلان . وقد وصف في كتابه قصر راجات كوشين الذي وجد فيه رسوما رائعة على الجدران وصفها بأنها « فن فريد جدا ، فهو غني ومدهش . . . وهناك مجموعة كبيرة من العرايا مع اهتمام كبير بعلم التشريح . . . مع المبالغة في التمسك بقواعد الجمال الهندية . . . فالخصر ممعن في الضيق والنفوس شديدة الامتلاء . . . وهناك خلط شديد بين الأسلحة والركب الضخمة . . . وبين الآلهة والرجال والحيوانات والقردة والديبة والغزلان » . وقد أمضى لوتى أياما قليلة في مدينة بونديشيري الفرنسية ثم توجه الى حيدر أباد حيث استضافه « النظام » المسلم ، ثم الى راجيوتانا ثم الى أدايبور حيث استضافه المهرجا . وفي مدارس سعى الى مقابلة متصوفة الهندوس الذين لم يرحب بعدم خصوصية مبادئهم : « إله مجهول - خلود جماعي بدون روح شخصي ، طهارة بدون عبادة . . . لقد أتيت هنا يراودني الأمل الأخير وكان هذا كل ما قدموه لي قالوا صلاة دون أن يوجد من يصغى إليها . ان الانسان يقف وحيدا أمام مسئولياته . . . ولد الإنسان وحيدا ويعيش وحيدا ويموت وحيدا ، لمن تتعبد وأنت ذاتك إله ١ » . وفي بنارس التقى « الفقراء » الشحاذين ، اذ أن السحرة من الفقراء القدامى كانوا قد أنقروا . وقد قال له فقير : « ان الفقراء الحقيقيين ذوى العزم والقوة كانوا موجودين يوما ما ، ولكنهم اختفوا مع نهاية القرن الماضي . لقد ماتت روح الهند القديمة ذات الفقراء . اننا جنس يضمحل بعد أن احتكنا بأجناس الغرب الأكثر مادية ، وهذه الأجناس ستضمحل بدورها . . . انه القانون » . ولم يتوصل لوتى الى السكينة : « اننى بحاجة الى استمرار نفسي ، الى وجودى الاصيل والواعي والمنفصل الذي يمكنني من أن

« الملاكين » التي تصدت للنفوذ الغربي في الصين وأدت الى مقتل بعض الأوروبيين . وقد ظلت سفينته في مياه الصين لمدة سنة لم يعقد خلالها صداقة مع أى صيني ، خاصة وأنه لم ينجذب الى الأجناس الصفراء التي نقر منها . وقد جرى أوروبى تلك الفترة في التنبيه الى « الخطر الأصفر » : « أى قوة مخيفة ستبرز اذا ما توصلوا الى أساليب دمارنا الحديثة » . وبعد مرور عام على بقاء السفن الفرنسية في مياه الصين توجهت الى اليابان (نجازاكي) حيث التقى لوتي بأصدقائه القدامى وعن ذكريات هذه الفترة كتب « خواطر خريفية عن اليابان » Japoneries d'automne ، و « الشباب الثالث لمدام برون » . وفي عام ١٩٠٥ جرى تعيين لوتي ملحقا بحريا في السفارة الفرنسية في استنبول ، وفي نفس الوقت جرى تعيينه قائدا للسفينة الحربية قوتور (Vautour) التي كانت ترابط باستمرار في المياه التركية . أخيرا عاد الى استنبول والى الشعب التركي والى نمط الحياة الذي سبق له أن اشتد تعلقه به . وفي خلال فترة السنوات الثلاث التي قضاها لوتي في استنبول كانت شبه جزيرة البلقان مسرحا للتوتر الدولي ، خاصة وأن الدول البلقانية الصغيرة التي استقلت من الحكم التركي أو كانت لا تزال خاضعة له بصورة أو أخرى كانت مطية للمؤامرات الأوروبية التي كانت تستهدف تقسيم أملاك « الرجل المريض » . وكان السلطان عبد الحميد لا يزال يسعى الى ضرب الدول الكبرى بعضها ببعض ، وكان يدرك أن المشاعر الودية نحو فرنسا ، وهى المشاعر التي أثارها وجود لوتي في استنبول في الحريم والوزارات ، لا بد أن تشير قلق القيصر ، ومن ثم اصداره الأوامر لجواسيسه بمراقبة نشاط لوتي الرسمي والشخصي ، على أن يظل معززا مكرما . وقد لوحظ أن لوتي يؤثر العزلة الشديدة وأنه يمضي معظم أوقاته على ظهر السفينة قوتور أو يقوم برحلات انفرادية على الشاطئ الآسيوى .

« كسابق عهده نجده يؤثر التخفي ممضيا أياما بأسرها في متاهات استنبول مرتديا الطربوش ومتخذاً

أعثر من جديد على من أحببت أن أحبهم كما أحببتهم في الماضي وإذا لم يتوفر ذلك فما الفائدة ؟ » ورغم أنه لم يلمس في الهند خوفا من الموت أو شعورا بالحزن (فقد حضر احتفال حرق جثث الموتى) ورغم أنه لم يتوصل الى النهج الروحي الذي التمسّه عند الحكماء ، فإنه تأثر ببعض تعاليمهم : « كل شيء يتغير في نظرى . . . الحياة ، بل الموت ، يتخذان مظهرا جديدا . يبدو أن وجودى ، ذاتي ، قد بدأ يبرز في روح العالم الكبيرة » .

وما أن أنتهت زيارة لوتي للهند حتى قرر أن يمر في طريق عودته الى فرنسا بفارس ، « مملكة التركواز » التي اشتهرت بجمال مساجدها وقصورها . ولقد زار أصفهان التي كانت الهدف الرئيسي من رحلته خاصة وقد جعلتها أوصاف الرحالة السابقين ذات جاذبية خاصة : فهي في نظره أهم من المدن التاريخية التالية : شيراز الشعراء وپرسوپوليس ذات الانقاض الجبارة التي كانت قاعدة حكم كوروش لامبراطوريته الشاسعة وقم المقدسة : « ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يركب على مهل كما كان الحال في الماضي . ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يرضي بأخطار الطرق اللعينة التي تتعرّث فيها الخيول ، وعليه أن ينام في خانات محاطة بالذئب والهوم . . . ان على من يصطحبني الى أصفهان تحت السماوات الساطعة في شهر مايو أن يعبر مستنقعات شاسعة تحت شمس محرقة وأن يواجه الرياح القارسة الآتية من المرتفعات الثلجية - عليه أن يعبر هضاب آسيا الشاسعة التي هي أعلى هضاب العالم ، والتي كانت مهد الانسانية في يوما ما رغم أنها قد تحولت الآن الى صحارى . . . » ورغم اعجاب لوتي بشيراز بلد السعدى والورود ومسجد الشاه الكبير في أصفهان ، فإنه لم يشعر لدى الفرس بنفس الدفء الذي شعر به خلال لقاءاته بالأجناس المسلمة الأخرى .

وبعد أن عاد الى فرنسا توجه الى الصين في اطار الحملة الدولية التي قصدت الصين لمواجهة حركة

مظهر الرجل التركي . وكانت سيدات . استنبول يرصدن كل حركاته وسكناته ، كما كانت كل تفاصيل ملابسه المدنية والعسكرية ومدالياته أمرا معروفا ، كتب السيدات الأوربيات اللاتي كن يعشن خارج قضبان الحريم تقارير عنه الى صديقاتهن الحزنيات المقيمات داخل هذه القضبان - كل ذلك وهو لا يبدى أى نوع من الاهتمام مفضلا حياة الوحدة ومداعبة قططه الكثيرة التي كانت تخفف من وحدته .

ورغم كل هذه العزلة فانه وقع في أحابيل مؤامرة دبرتها ثلاث نسوة عرفهن العالم باسم « المتحررات من السحر والأوهام » Les Desenchantees ، وهو عنوان الكتاب الذي تعرض فيه لمآسي حياة الحريم التي عاشتها هذه النسوة . وكانت اثنتان من هؤلاء الثلاثة (زنور ونورية) ابنتي نوري بك الموظف بالباب العالي الذي تعرف عليه لوتي - وكان أبوه فرنسيا اعتنق الاسلام واتخذ اسم راشد بك أما أم البنتين فكانت تنحدر من أصل شركسي . أما السيدة الثالثة فكانت صحفية فرنسية تدعى مدام ليرا (Lera) وكانت تنشر مقالات تحت اسم مستعار هو مارك هيليس ، خاصة وأنها كانت على علم جيد بأوضاع تركيا مع اهتمامها بمسألة العزل المستمر للنساء التركيات في الحريم . وقد كتبت الثلاث الى لوتي يطلبن الالتقاء به مع ما يتضمنه ذلك من مجازفة وبخاصة بالنسبة الى الفتاتين التركيتين اللتين كان من الصعب عليهما أن يقابلا رجلا ، وبخاصة اذا ما كان أجنبيا ، وذلك برغم تحرر والدهما الذي أتاح لابتنيه قسطا ممتازا من التعليم يتضمن اللغات الحديثة والأدب والموسيقى والفنون ، ولكن دون أن تخطى عن أساليب الحياة القديمة . وقد قررت النسوة الثلاث أن تكتب زنور الى لوتي لتذكره بأنها كانت قد كتبت له منذ سنوات قليلة لتصف الشاعر التي أثارها لديها كتاب « أزيادي » ولتطلب موعدا بينه وبين صديقتين محجبتين تتخذ حياله احتياطات مشددة : « لعلك نسيت أزيادي وقد لا تحرك أخواتها لديك ساكنا ، ولكن اذا ما كان لا يزال لديك بعض روح

أزيادية فلترسل لي ردك » . ووافق لوتي على اللقاء الذي تم مع اتخاذ الاحتياطات اللازمة . وفي البداية سخرن منه لتقدمه في السن ولصمته الأخرق والخجول ، ولكنهن لم يلبثن أن وقعن في أحابيل سحره وقد طالبن عبثا بنزع الحجاب ، في حين استدرجنه الى أن يروي قصص غرامه وذكرنه بأنه قال انه لم يبق من قلبه شيء بعد أن ترك أشلاءه في شتى أنحاء العالم ، ولكنه رد قائلا انه لم يترك شيئا في اليابان في حين ترك من قلبه الشيء القليل في تاهيتي ، ومن ثم بقاء معظمه في تركيا . وتلت ذلك مقابلات أخرى بين لوتي والنساء الثلاث اللاتي أطلق عليهن اسم « الأشباح الثلاثة الصغيرة » . وفي خلال هذه اللقاءات كن يشكين أحوال أخواتهن السجينات ، ثم اتفق معهن على زيارة قبر أزيادي ومن مصرات على ارتداء الحجاب ، وطالبته بالدفاع عن أوضاع المرأة التركية بكتاب آخر مكمل « لأزيادي » . كما أرسلت له ليرا خطابات من باريس حولت اليه من أزمير ، أشارت فيه (تحت اسم ليل) الى أنها تعاني العذاب في زواجها وأنها مولعة به ، وأنها محبوسة في الحريم تعاني الشقاء بعد أن اتخذ زوجها زوجة ثانية . وقد اهتم لوتي بما ذكرته ليرا (ليلي) وفكر في التوجه الى أزمير لاختطافها - لذا قررت زنور ونورية إنهاء القصة ، فكتبن له أن ليل راحت ضحية لحبها وأرسلن له خطابا باسمها يستهدف توديعة بعد أن تناولت سما وهي تطالع صورته متخيلة أنها بين ذراعيه ، كما وصله موعد جنازة ليل مطبوعا ١ وأيا ما كان الأمر فقد نجحت الحيلة ، فحكى لوتي في كتابه ما ذكرته الفتاتان بالفعل . والأغرب من هذا أنها هربتا الى روشفور بعد عودته اليها ، وتسببتا له في كثير من المضايقات مما جعله يرسلها الى باريس حيث كان يتولى الانفاق عليهما . وعلى أى حال فقد أصابت قصة « المتحررات من السحر والأوهام » نجاحا كبيرا بعد نشرها وطبع منها بعد ذلك أكثر من ٤٠٠ طبعة .

وفي عام ١٩٠٧ أمضى أربعة شهور في مصر نزل خلالها ضيفا على الخديو عباس حلمي الثاني ، وعلى

وفي عام ١٩١٠ تقاعد لوتي عن الخدمة البحرية ، فاحس بالوحدة وافتقاد الحياة التي أحبها ، وعادته أشواقه الشرقية المرتبطة بتركيا فقصده الى استانبول التي ألهمته من جديد بثالث كتبه عن تركيا رؤى الشرق الكبرى (Supremes Visions d'orient) ولقد أدرك أن استنبول قد تغيرت كثيرا : فقد خلع السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ في أعقاب الانقلاب الذي قام به الاتحاديون وتولى بعده السلطان المسن محمد الخامس (رشاد) الذي لم يكن له من الأمر شيء بعد أن أمسك أنور وطلعت ونيازي بكل تقاليد السلطة . ومن التغييرات الأخرى التي لحظها لوتي أن صناعات جديدة أخذت تفتت على الطابع القديم للريف وأن الأضواء الكهربائية أخذت تكشف عن بعض السيدات التقديميات اللاواتي لا يرتدين الحجاب . وحلت الملابس الأوربية التي كان لوتي يمتتها محل الملابس الزاهية القديمة - فظل يرتدي الملابس الشرقية في بعض الأحيان الطربوش باستمرار ويجلس في المقهى يدخن النارجيلة ويستمتع بالهدوء والسكينة المحييين اليه في الشرق واللذين لا يعكر صفوهما سوى الأصوات المنبعثة من لعبة النرد . ولما كان لوتي طيلة ترحاله يحلم بالحياة على الطريقة التركية وفي معاشته لها في حي أيوب ، فانه استأجر منزلا صغيرا في وسط استانبول آلى على نفسه الا يحتوي على أي شيء غربي . ولهذا اشترى من البازار كل ما كان المنزل بحاجة اليه : فآثر التخت على الكرسي وآثر الصواني الضخمة ذات اللون القرمزي والمنقوش بالزهور على الموائد ، كما اهتم بشراء الآيات القرآنية والأحاديث المنقوشة على الطريقة الشرقية .

واهتم السلطان الجديد بأمر ذلك الكاتب الفرنسي الشهير الذي عبر عن حبه لكل ما هو تركي ودعاه للالتقاء به في قصر ضووله باعجة . ولم تعجب لوتي اصلاحات رجال تركيا الفتاة ، حكام البلاد الجدد الذين سعى الى اسراع خطى الاقتباس عن الحياة

الزعيم الوطني مصطفى كامل . وقد أمضى أياما في القاهرة مدينة الثلاثة آلاف مسجد ومسرح قعبة ألف ليلة وليلة . وقد ضايقه وجود الانجليز والسائحين ، كما تضايق حين زار الأحياء الجديدة ذات الطابع الغربي - فقد كان لا يزال أميل الى ضرورة احتفاظ المدن العربية والاسلامية بأصالتها وأنماطها ونشاطاتها ، ومن ثم التقاؤه بشيخ الأزهر . وفي مصر كان لوتي موضعاً للتكريم والحفاوة ، فسمح له زيارة المتحف المصري وحده ليلا ، ولما كان يضيق بالضوء الكهربائي فقد أضى المتحف بالشموع ليشاهد على ضوءها التوابيت والموميات وليسرح خياله في معتقدات الفراعنة المتعلقة بالموت والحياة . كما نظمت له رحلة الى الآثار الموجودة في صعيد مصر . وقد ألهمه ذلك بقصة موت فيله (La mort de philae) .

وبعد زيارته لمصر تردد في قبول دعوة أحد الدبلوماسيين الانجليز لزيارة إنجلترا التي كان يكن لها كثيرا من الكراهية طيلة حياته . وفي لندن دعته الملكة لزيارتها في قصر بكنجهام وأجرت معه أحاديث عن كتبه . وقد ترتب على زيارته لانجلترا تعديله آراءه عن الانجليز ، فأبدى إعجابه بخدايقهم وبالأمن الذي كان يسود البلاد . كما زار نيويورك التي وجد فيها مدينة لا تاريخ ولا تقاليد لها ، فنفر من ضجيجها واضطرابها وجرى سكانها وراء الذهب والأعمال المالية ، كما نفر من ناطحات السحاب ومن الأضواء والقاطرات الكهربائية - وكل ذلك مرتبط بكون إعجابه وحببه كله كانا مكرسين لتقاليد وثقافة البلدان العريقة ، ففي كل مكان في نيويورك وجد أشياء كثيرة تحجب السماء عن نفسه هناك . لقد كان في نيويورك بجسده في الوقت الذي كانت فيه روحه مرتبطة بالشعب التركي الذي كان يخوض حروبا خاسرة في وجه اعتداءات أوروبا المسيحية . فلم يرتج لسرعة ايقاع الحياة في نيويورك : « ان شيئا ما تفتقده هذه الفخامة . . . شيء لا يمكن تعريفه وقد يكون الروح المستنقة من الماضي » .

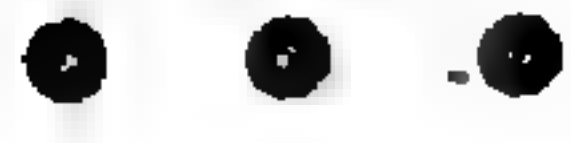
الذي خلعه عليه . وهكذا عاد حبيب ازبادي باعتباره بطلا قوميا - وحين رست سفينته على شاطئه حي غلطة شاهد حشدا كبيرا من الناس الذين تجمعوا على رصيف الميناء في انتظاره حاملين الاعلام وكتلا ضخمة من الورود ، كما كانت في انتظار السجاجيد الحمراء والفرق الموسيقية والقوات العسكرية ووفود عدة وجنرالات يمثلون السلطان والأمراء وممثلون لكل الطوائف من الأئمة وال دراويش وكثير من الشخصيات الهامة . ثم أقيمت الحفلات الرسمية والشعبية لتكريمه . ودعى الى تناول العشاء في طوب كيو على الطريقة القديمة - وبعد ذلك نقلوه الى منزل أعدّه أصدقاؤه خصيصا له وهياؤه بأثاث وديكورات على النمط التركي القديم ، كما أرسل له من قصور السلطان خدم وحراس واحدى عربات البلاط والخيول المطهمة والسجاجيد والأطباق المصنوعة من الخزف الصيني . وفي مسكنه الجديد كان يطرب للاستماع الى صوت المؤذن الذي كان يبعث من مسجد صغير - وقد أمعن الأتراك في تكريمه بتعيين مؤذن ذي صوت رخيم لهذا المسجد القريب من مسكنه .

وربما كانت الحكومة الفرنسية قد استغلت المركز المرموق الذي تبوأه لوتي في الدولة العثمانية لكي تحمله على توجيه خطابات مفتوحة الى أنور باشا - رجل الدولة القوي - يدعوه فيها الى الابتعاد عن ألمانيا التي كانت قد اشتركت هي وحليفاتها في الحرب العالمية الأولى ضد فرنسا وروسيا وبريطانيا . ألا أن لوتي لم يلق أية اجابة - اذ أن أنور كان قد وقع في ٢ أغسطس ١٩١٤ حلفاً سوريا مع ألمانيا دون أن يحيط الباب العالي علما بذلك . وفي أول نوفمبر دخلت تركيا الحرب الى جانب ألمانيا مما أدى هذا الى استياء لوتي الذي لم يرحب بأن يصبح بلده الثاني دولة معادية - وفي أواخر عام ١٩١٤ حاول من جديد تسخير نفوذه الشخصي لدى بعض الشخصيات التركية للقيام بمفاوضة سرية على أعلى مستوى ، وفي مايو ١٩١٥ عاود وساطته حين علم أن الاتحاديين يميلون الى التفاوض حول صلح منفرد مع فرنسا التي رفضت هذا العرض بحكم أنها كانت قد التزمت بمقتضى تصريح

الغريية . اذ كان لا يزال متمسكا بالقديم حريصا على الا يؤثر الاقتباس على الأصالة ويتمخص عن مسح لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . وبينما هو كذلك اذ تغير إيطاليا على طرابلس وبقرة التابعتين للدول العثمانية التي اضطرت الى التنازل عنها لاطاليا . وازاء احتجاج أية دولة أوروبية على هذا العدوان الايطالي ، فقد قام لوتي بانتقاد ايطاليا في جريدة « الفيجارو » . ولم تقف متاعب الدولة العثمانية عند هذا الحد - فقد أعلنت الحرب عليها كل من اماره الجبل الأسود وبلغاريا والصرب واليونان ، وتعرضت البلقان لمذابح اقترفها المسلمون والمسيحيون على حد سواء . وقد اهتز لوتي للآلام التي كانت تعانيها الدولة العثمانية - ورغم تجاوزه سن الستين فقد تحركت فيه غرائز القتال ، خاصة وأنه كان باستطاعته أن يدافع عن الدولة بقلمه باعتباره صحفيا ، متحمدا بذلك الأخبار المتميزة التي كانت تنشرها الصحف الأوروبية والأرقام المبالغ فيها التي كانت تصدرها الحكومات الأوروبية في تركيا . وقد انضم اليه في دفاعه عن الدولة كل من « أخوات العفو » الفرنسيات والمعلمون الفرنسيون ، الذين كانوا يعملون في تركيا . وقد ضمن كثيرا من أوجه هذا الدفاع ، كتابه « تركيا المعذبة » الذي نشر في عام ١٩١٣ وكان له أثر قوي على الرأي العام الفرنسي مما أربك الحكومة الفرنسية التي أثرت الوقوف على الحياد . ورغم أن أصدقاء لوتي نصحوه بالابتعاد عن الساحة السياسية ، وأن الصحف اعتذرت عن نشر مقالاته ، إلا أنه كان يرى أن مصلحة بلاده تقتضي الدفاع عن الدولة العثمانية على اعتبار أن عداء فرنسا للاتراك لن يؤدي فقط الى اضمحلال الدولة العثمانية ، بل انه سيتتبع كذلك المساس بمصالح فرنسا ونفوذها في الشرق الأدنى والأوسط - وقد نشرت الخطابات والمقالات والتي كتبها في ذلك الوقت في عام ١٩٢٠ تحت عنوان « موت فرنسا العزيزة في الشرق » .

وفي عام ١٩١٣ عاد لوتي من جديد الى بلاد الأتراك . وسعى الجميع على اختلاف طبقاتهم الى ابداء عرفانهم بجميل لوتي « صديق الأيام السود » وهو اللقب

وحين توفي حضر الى روشفور وفد تركي للاشتراك في تشييع جثمانه وقيل ان اعلام استنبول قد نكست في ذلك اليوم .



والانطباع الذي يتركه لوتي وكتاباتة هو تعلقه بالقديم وحرصه على ألا تمحور عليه الحضارة الغربية المتفوقة . فقد كان يرى في هذا القديم مصدرا للأصالة ولجمال من نوع خاص . ولم يكن لوتي هو الكاتب الأوروبي الوحيد الذي تعلق بالشرق وبايقاع حياته البطيء وشمسه اللافحة وتاريخه العريق وروحانياته التي تخلع معنى معينا على الحياة ، باعتبارها دار فناء لا تستحق كل هذه الصراعات والماديات المنبعثة عن الحضارة الغربية الحديثة . حقيقة لقد استهواه الاسلام باعتباره اطارا لأشواقه الشرقية ، الا أنه تردد في اعتناقه مرضاة لوالدته البروتستانتية المتدينة ، وان ظل مولعا ببعض مظهريات المسلمين وبخاصة الأتراك منهم ، ولكن دون أن يتعمق في دراسة العقيدة الاسلامية باعتبارها أسلوب حياة . وفي الواقع نجد أن حبه للعزلة وتأفقه من ثقافات باريس الشاسعة ونفوره من صحبة كبار أدبائها ومفكرها مما جعله يرتاح الى صحبة الشرقيين البسطاء الذين وجد منهم كل ترحيب . وتعيد حياته الى الأذهان ذلك الروسي الذي حاوره « محسن » في « عصفور من الشرق » (لتوفيق الحكيم) وهو على فراش الموت ووجده يحن الى « المنيع » الروحي الذي افتقده في العالم الغربي . وكان تعليق « محسن » انه هذا المنيع الذي لم يعد صافيا بعد أن لوته المؤثرات الأوروبية التي حطمت مقوماته الأصيلة وحولته الى مسخ . لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . حقيقة أن الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تنطوي على مؤثرات ديناميكية زعزعت السكينة والاطمئنان اللذين كانت تشعها الحياة القديمة في كل مكان . الا أن هذا هو ثمن التقدم الذي على الانسان أن يستغله ويتوافق معه دون أن يتخلل عن أصالته . . . وتلك هي المعادلة الصعبة التي تواجه العوالم القديمة في آسيا وأفريقيا .

لندن الصادر في ٤ سبتمبر ١٩١٤ بالآلا توقع دول الوفاق الثلاث (فرنسا - روسيا - بريطانيا) أي صلح مع الاعداء ، كما تعهدت كل منها بالاتفاق مسبقا على شروط الصلح التي يجب أن تلقى قبولا عاما من الدول الثلاث جميعا . وأخيرا تمخضت الحرب العظمى عن تمزيق الامبراطورية العثمانية التي كانت دول الوفاق قد اتفقت على تقسيم أملاكها ان لم يكن مجوها من الوجود . ولم يستمع أحد الى دفاع لوتي عن وطنه الثاني ودعوته الى عدم تمزيقه ، بل أن الدولة العثمانية تعرضت لمحاولات لمحوها من الوجود ، وهو ما لم يطبق على باقي دول الوسط المنهزمة . الا أن الشعب التركي سرعان ما وقف على قدميه وناضل من أجل استمرار وجوده ووطنه . فكانت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كمال (أتاتورك) وتمخضت عن ظهور دولة تركيا الحديثة ، التي قلبت ظهر المجن كل القيم والمؤسسات القديمة التي أولع بها لوتي .

ولم تنس الأمة التركية نصيرها في محنتها ففي أواخر ديسمبر ١٩٢١ وصل الى روشفور وفد حكومي تركي قادم من أنقرة صرح أعضاؤه برغبتهم في أن يهدوا للوتي سجادة نسجها خصيصا له الأطفال الذين قتل اليونانيون آباءهم وأمهاتهم في الوقت الذي تصدى فيه لوتي للدفاع عن الأتراك . وكان الوفد يضم زوجة فريد بك ، الشابة الجميلة التي اطرحت الحجاب وكشفت عن وجهها . وحيث كان لوتي في اعياء شديد ويكاد يفقد النطق والحركة ، ومع ذلك فقد طلب أن تقرب من حرم فريد بك شمعة تساعد على أن يتفرس في ملاحظتها . وبعد أن بارحه الوفد وهم بركوب القطار المتوجه الى باريس طلب لوتي أن يرى هذه السيدة التركية التي عادت اليه كرة أخرى ، فقابلها في مسجده بعد أن تبين أن بحة صوتهما شبيهة بصوت أزيادي ، وبعد أن حادتها باللغة التركية المحببة الى قلبه عاد اليه النطق ا وحين دنت ساعة وفاته أوصى بأن يترك نعشه مفتوحا على الطريقة الاسلامية حتى يعود جسده الى التراب في أقرب وقت ، وقيل انه أوصى بأن يوضع وجهه بحيث يكون متجها الى مكة .



الضابط البحري پير لوتى



لولي في ملابس سورية أو جزائرية



بشير لوتفي صانط في البحرية



والدة بير لوتي



جوستاف ليود أخو بيرلوتي الذي أثر في حياته تأثيراً قوياً



مسكن بيرلور حيث تظهر بعض المؤثرات الشرقية



بريشة سم لوق بعض رملاء العمال على البارحة بربومنا.

من الشرق والغرب

قد يبدو غريبا أن يكون الأديب مشهورا ومغمورا معا ، وأبو الفرج الأصفهاني بخاصة ، لما لكتاباه الأغاني من شهرة واسعة ، وصيت ذائع ، منذ أن ظهر للناس في أواسط القرن الرابع للهجرة ، وحتى يومنا هذا ، فقل من لم يسمع به ، أو من لم يقرأ طرفا منه ، أو يعتمد عليه مصدرا من مصادر التأليف في الأدب والفن ، وتاريخ العرب والمسلمين ، وحضارتهم منذ أقدم العصور وحتى القرن الرابع للهجرة .

ولسنا في حاجة الى الدلالة على قيمة هذا الكتاب وأهميته ، وقد عبر عن ذلك ابن خلدون فقال : « وهو لعمري ديوان العرب ، وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن . . ولا يعدل به كتاب آخر فيما نعلمه ، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها ، وأنى له بها ؟ »^(١) .

وكان من غريب المصادفات أن يقول المقريزي في تقريب تاريخ ابن خلدون الموسوم بالعبر « وقد حوت مقدمته جميع العلوم ، ولعمري ان هو الا من المصنفات التي سارت القايها بخلاف مضمونها كأغاني للأصفهاني ، سماه الأغاني ، وفيه من كل شيء »^(٢) .

وذهب أبو بكر بن العربي الى القول : « هذا كتاب جليل القدر ، كثير العلم ، لم يؤلف مثله قط ، وإنما أدخل به اسمه الأغاني ، ولو أسماه قلائد المعاني ، وشرائف المباني لكان أولى »^(٣) وقد قصد أبو الفرج من هذه التسمية الى معنى الأشعار ، وهو المعنى العريق للأغاني لدى العرب^(٤) .

وأبدى المعاصرون اعجابهم الشديد به ، وتقديرهم العظيم لمؤلفه ، فقال المستشرق فارمر « انه كتاب من الطراز الأول للتأليف الأدبي لدى العرب ، وقد أنفق فيه مؤلفه الجانب الأكبر من حياته ، وان المعارف التي

أبو الفرج الأصفهاني

٢٨٤ - بعد ٣٦٢ هـ

أديب مشهور ومغمور

محمد خير الشيخ موسى

أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة الحسن الثاني

الدر البيضاء - المغرب

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١٠٧٠

(٢) الضوء اللامع : ١٤٥/٤ .

(٣) ادراك الأمازي من كتاب الأغاني : ٨/١ . خطوطة القصر الملكي بالرباط رقم ٢٧٠٦ . وتقع في ٢٥ جزءا .

(٤) أنظر العقد الفريد : ٩١/٤ ، ومقدمة ابن خلدون : ص ١٠٦٩ ، والفن ومذاهبه في الشعر ص ٤١ - ٤٨ .

يعرضها - ودع جانباً ما استلزمه من دأب وصبر - لتترك المرء خجلاً مما يسمى في عصرنا أدباً وموسيقى»^(٥).

ولم يكن هذا الكتاب أعظم مؤلفات أبي الفرج وآثاره ، أو أكبرها حجماً ، فقد تفوقه في ذلك بعض كتبه المفقودة ، كتاب « التعديل والانتصاف »^(٦) أو كتاب « مجموع الآثار والأخبار »^(٧) أو كتاب « أيام العرب »^(٨) أو غيرها من كتبه الكثيرة الأخرى التي لم يصل إلينا منها سوى ثلاثة كتب هي : الأغاني ، ومقاتل الطالبين ، وأدب الغرباء ، ولا يزال الباقي منها في حكم المفقود^(٩).

ومع ما لهذه الكتب والتأليف من قيمة كبرى ، وشهرة فائقة ، فإن مؤلفها لا يزال مغموراً وكثيراً ما تكون الشهرة وبالا على صاحبها ، اذ طالما اكتفى المؤلفون بالإشارة إليها ، والاستغناء بها عن الإفاضة في ذكر أخباره ، وشرح أحواله ، كما قد تكون سبباً للغضب منه ، أو التهجم عليه لدى أصحاب الأهواء والأغراض المختلفة ، فتنتظمس بذلك معالم شخصيته ، وتندرس آثار صورته ، وتختلط مؤلفاته وكتبه ، وذلك ما حدث لأبي الفرج حقاً ، فصار أديباً مشهوراً بكتبه ، مغموراً في كتب المؤلفين والدارسين .

فقد ترجم له عدد كبير من القدماء ، وتناوله عدد غير قليل من المعاصرين بالدراسة واعتمدوا في ذلك على

بعض ما ورد حوله في كتب الأقدمين من أقوال مفردة ، وأخبار يتيمة ، دون توثيقها وتحصيلها ، وزاد على ذلك عدد منهم أموراً أخرى ذات خطر جسيم قد يتعدى شخصية الأصفهاني إلى ما هو « أعمق غوراً ، وأبعد أثراً ، وليس يتسع المقام لدراسة هذه الشخصية من مختلف جوانبها وأبعادها ، والكشف عن جميع ما داخلها من أوهام وأخطاء وتخطيطات في كتب المعاصرين ودراستهم بخاصة ، وسنكتفي من ذلك بالوقوف عند أهم هذه الجوانب ، ونحاول رسم صورة صحيحة له في حياته وعلاقاته ورحلاته وشخصيته وأخلاقه ومذهبه ومعتقداته وفوفاته .

اسمه ونسبه ومولده :

هو أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد أحمد بن الميثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأعزهم^(١٠) . ولد سنة (٢٨٤ هـ) كما ذكر تلميذه محمد بن أبي الفوارس ، ولم يعترض عليه أحد من القدماء في ذلك ، وإن كانوا جميعاً قد أغفلوا ذكر مكان ولادته ، واكتفوا من ذلك بالإشارة إلى أصله الأصفهاني ، وقالوا إنه بغدادى المنشأ والمسكن^(١٢) ، دون أن يعني ذلك أنه أصفهاني المولد كما أكد معظم المعاصرين^(١٣) وليس لهم من دليل على ذلك سوى لقبه ، ومن المرجح لدينا أنه بغدادى

(٥) دراسة في مصادر الأدب : ١٧٣/١ .

(٦) ذكره أبو الفرج في الأغاني : ٣/٢٢٢ . وتوهم كثير من القدماء والمعاصرين في امره ، وسيره الحديث عن ذلك في أواخر هذا البحث .

(٧) ذكره أبو النديم في الفهرست : ص ١٧٣ وياتي في معجم الأدباء : ٩٩/١٣ .

(٨) ذكر في تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، وانبأ الرواة : ٢٥٢/٢ والمتنظم : ٤٠/٧ ، والبداء والنهاية : ٢٦٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ . وذكروا أنه يشتمل على ألف وسبعمائة يوم .

(٩) راجع بحثنا « مؤلفات أبي الفرج وآثاره » في « التراث العربي » ج ٧ ، ص ٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص ١٧٣-١٩٧ . وقد ذكر الزركلي أن من آثاره المخطوطة قطعة من كتابه « الحماير والحمارات » كانت لدى تلجر الكتب عبيد ، وانتقلت بالقرام إلى مكتبة حسن حسني عبدالوهاب بتونس ، وانظر الاعلام : ٨٨/٥ ، وسركين : ٦١٨/١ . والبحري الاستاذ الدكتور محمد مصطفى حدادة في « ايلول ١٩٨٣ بالاسكتندرية أن أحد الاستاذة من تلامذته قد عثر على مخطوطة من كتابه « الاماء الشواهر » ، ويعمل على تحصيلها ونشرها . ولم اقف عليها .

(١٠) جبهة السلب العرب : ص ١٠٧ ، وسائر تراجمه التي سيرد ذكرها .

(١١) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

(١٢) ذكر اخبار اصفهان : ٢٢/٢ ، وبقية الدهر : ٩٦/٣ ، ووفيات الاصفهان : ٣٠٧/٣ واصفهان بلد معروف من بلاد فارس . وهي من : أصب أي البلد ، وهان أي الفارس . ومنهم من يفتح همزها ومنهم من يكسرهما ، وهي الياء ، كما وردت عند أبي نعيم وياتي والفزوي ، واجاز البستاني الفاء . وانظر ذكر اخبار اصفهان : ١/١ ، ومعجم البلدان : ٢٠٦/١ ، وآثار البلاد : ص ٩ ، ودائرة المعارف : ٧٣٦/٣ .

(١٣) انظر مثلاً : ظهر الاسلام : ٢٣٩/١ ، ونيكلسون : ص ١٤٢ ، وسركين : ٦١٢/١ ومقدمة محقق طبقات ابن سلام : ٤١/١ وغيرها .

أما أبوه الحسين بن محمد فكان يقطن بغداد ، وقد أشار أبو الفرج الى عنايته الشديدة بالثقافة الأدبية ، وحرصه على تحصيل الاجازات العلمية من كبار الشيوخ ، وقد كان حيا الى حدود الثلاثمائة أو بعدها بقليل كما يدل حديث ابنه عنه (١٨) .

وكان عمه الحسن بن محمد « من كبار الكتاب في أيام المتوكل » (١٩) أخذ عن كبار شيوخ الأدب في عصره ، وروى عنه أبو الفرج فأكثر (٢٠) وكان له أكبر الأثر في بناء شخصيته الثقافية اذ تولى تثقيفه وتعليمه أصول الأدب والنقد ، كما كانت له رواية عن ابنه أحمد بن الحسن أيضا (٢١) ويتسبب أبو الفرج من جهة أمه الى آل ثوابه المعروفين بالكتابة والأدب والشعر في عصرهم ؛ وقد ذكر ابن النديم عددا منهم في الفهرست ، وأورد لهم كتباً كثيرة ورسائل ودواوين (٢٢) .

ويبدو أن جده يحيى بن محمد بن ثوابه كان من هؤلاء المؤلفين والأدباء ، اذ اتخذ أبو الفرج من كتابه في الشعر والشعراء مصدرا أساسيا من مصادر تأليف الأغاني ، فأكثر النقل منه وجادة ، وأكد مرات عديدة انه يعتمد على النسخة المكتوبة بخط جده فيقول : « نسخت من كتاب جدي لأمي يحيى بن محمد بن ثوابه بخطه » (٢٣) مما يدل على أن هذا الكتاب كان مكتوبا بخطوط أخرى ومتداولاً ومعروفاً ، وإن أهمل ابن النديم وغيره ذكره . وتدل مرويات أبي الفرج عنه انه يشمل أخبار عدد كبير من الشعراء العرب منذ الجاهلية ، وحتى القرن الثالث

المولد ، اذ لم نجد له أو لأحد من أفراد أسرته أثرا في اصفهان .

أسرته :

ويبدو أن أحد أبناء مروان بن محمد من أجداد أبي الفرج قد فر ناجيا بنفسه وأسرته الى اصفهان ، بعد أن دالت دولة الأمويين وأصابهم ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم (١٤) ، فتخفى بين أهلها المعروفين بتعصبهم للسنية (١٥) في ظل لقب مغموور ، ثم هجرها أبنائه أو أحفاده قاصدين سامراء وبغداد بعد أن هدأت الأحوال واستقرت الأمور ، فعملوا كتابا وموظفين في دواوين الخلافة ، وحملوا معهم هذا اللقب الاصفهاني الذي ارتضوا به بديلا من أمويتهم الصريحة .

وكان جده محمد بن أحمد الاصفهاني من كبار رجالات سامراء ، وعلى صلة قوية بعدد من وزرائها وأدبائها وكتابها ، كما تدل مرويات أبي الفرج عنه على صلته الوثيقة بالأدب والشعر ، ويبدو واضحا من خلالها أنه قد فارق الحياة قبل أن يشب أبو الفرج عن الطوق (١٦) .

كما روى بعض أخباره الأدبية عن أخوي جده عبدالعزيز وعبدالله ، ويبدو أنها كانتا على قيد الحياة ابان طورهم من أطوار نشأته وتعليمه ، فسمع منهما أخبار عدد من الشعراء المحدثين وغيرهم (١٧) .

(١٤) الأغاني : ٤٤٣/٤ - ٤٥٥ والكنز : ١٧٤/٥ .

(١٥) ظهر الاسلام : ٥/٢ والنظر جبهة أنساب العرب : ص ١٠٧ .

(١٦) الأغاني : ٦٧/١٠ و ٣٨٤/١٦ ومقاتل الطالبين : ص ٦٩٨ .

(١٧) الأغاني : ١٩٥/٢ و ١٣٢/٤ و ٢٧٩/٢١ و ٩٧/٢٣ و ١٩٩ ومواضع أخرى كثيرة .

(١٨) ن . م . ٣ : ١١٤/٢٣ و ٥٢/٢٤ . وقد أكد الأستاذ شفيق جبري صلة والد أبي الفرج وعمته بالغناء والمغنين اعتمادا على خبر طويل رواه أبو الفرج عن اسحق الموصلي يقول فيه : حدثني أبي (ابراهيم) وحدثني عمي ، عن جميلة وسياط . فتروم ان ياء التكلم تعود الى أبي الفرج . وابن أبيه من زمن هؤلاء ١٢ والنظر الأغاني ١٩٧/٨ ودراسة الأغاني : ص ١٠ و ٢٢ .

(١٩) جبهة أنساب العرب : ص ١٠٧ .

(٢٠) الأغاني : ١٢٨/٨ و ٥٩/١٠ و ٢٢٨/١٣ و ٢٠/١٤ و ٣٣٢ ومواضع كثيرة .

(٢١) ن . م . ٥ : ٣٩٦/١٦ .

(٢٢) الفهرست : ص ١٩٣ - ١٩٤ و ٢٤٤ و ٢٤٩ .

(٢٣) الأغاني : ٣٠٤/١٦ والنظر ٣٠٣/٩ و ١٣٧/١٢ و ١١٤/١٦٢ و ٢٢١ .

للهجرة ، ولسنا نستبعد أن يكون الاصفهاني قد تأثر به ، ونهج سبيله في كتابة الأغاني .

ومن آل ثوابة الذين روى عنهم بعض أخباره أبو العباس أحمد بن محمد بن ثوابة وابنه أبو الفضل العباس بن أحمد ، وكانا من كبار الكتاب والأدباء في ذلك العصر (٢٤) .

شيوخه :

وإذا كانت بيئته العائلية أول بيئة علمية له ، فإنه لم يقتصر على ما أخذه عن بعض أفرادها من علوم وثقافات ، إذ وجدناه يقصد الكوفة منذ فترة مبكرة من حياته ، فيأخذ العلم عن كبار شيوخها من أمثال مطين بن أيوب (٢٥) (- ٢٩٨ هـ) ومحمد بن جعفر القتات (٢٦) (- ٣٥٥ هـ) ، والحسين بن الطيب الشجاع (٢٧) ومحمد بن الحسين الكندي مؤدبه بالكوفة (٢٨) وعلي بن محمد امام مسجدها (٢٩) وأحمد بن عيسى العجلي (٣٠) وغيرهم . وتدل مروياته عن هؤلاء الشيوخ على أنه أخذ عنهم الحديث النبوي والتواريخ وشيئا من علوم اللغة ، قبل أن يعود إلى بغداد في حدود الثلاثمائة وتبدأ ثقافته الحقيقية فيها ، ثم تستمر بعد ذلك إلى آخر عمره .

وشيوخه في بغداد كثيرون جدا يصعب حصرهم وتعدادهم ، ومن أهمهم لديه أبو أحمد يحيى بن علي المنجم (٢٤١ - ٣٠٠ هـ) وكان أدبيا ناقدًا ومتكلمًا

معتزليا وعالما بالغناء والموسيقى ومؤلفا من كبار المؤلفين في عصره ، أخذ أبو الفرج عنه المائة المختارة ، وروى عنه اجازة بعض كتبه وأخباره ، واجازته برواية كتب كثيرة عنه ، وكان لذلك صدى واسع في الأغاني (٣٢) .

ومنهم أبو عبد الله محمد بن العباس اليزيدي (٢٢٨ - ٣١٠ هـ) « وكان اماما في النحو والأدب ونقل النوادر وكلام العرب » (٣٣) وقد حصل أبو الفرج عنه علما كثيرا ، وأشاد بسعة علمه وثقته ، وروى عنه أخبار عدد من الشعراء ، واجازته برواية كتاب النقائض لأبي عبيده وغيره (٣٤) .

ومن هذه الطبقة من شيوخه البغداديين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ - ٣١٠ هـ) « علامة وقته ، وإمام عصره ، وفقه زمانه » (٣٥) وقد قرأ عليه جميع ما يتصل بالسير والتواريخ من أخبار ، وظهر أثره فيه في أول كتبه : « مقاتل الطالبين » إذ نقرأ في مقدمته قوله : « قرأت ذلك على محمد بن جرير الطبري فأقر به » (٣٦) وروى عنه في الأغاني معظم أخبار العرب القديمة ، ومغازي الرسول ، وشعراء الدعوة الإسلامية ، وعدد من الفقهاء والمحدثين وغيرهم (٣٧) . ولازم في بغداد علي بن سليمان الأخفش (- ٣١٥ هـ) وهو من كبار اللغويين والنقاد في عصره « ومن خاصة تلامذة المبرد » (٣٨) فكان طريق أبو الفرج إليه ، وأخذ عنه أخبار عدد من الشعراء كعدي بن زيد ووضاح

(٢٤) ن . م : ١٠ / ١٤١ و ١٨ / ١٦١ و ٢١ / ٤٤ و ٢٣ / ١٤٦ و ١٨١ . وانظر الفهرست : ص ١٩٣ و ١٩٤ و ٢٤٤ و ٢٤٩ .

(٢٥) الفهرست : ص ٣٣٧ - ٣٣٨ ، ولسان الميزان : ٤٠ / ٢٢١ ، والبدية والنهاية : ١١ / ٢٦٣ والمبر في خبر من خبر : ٢ / ٣٠٥ وشرحات اللهب : ٢ / ٢٢٦ ، والوالي بالوفيات : ٣ / ٣٤٥ .

(٢٦) لسان الميزان : ٤ / ٢٢١ و ٥ / ١٠٦ ، وميزان الاعتدال : ٣ / ١٢٣ .

(٢٧) الأغانى : ١٤ / ٣١٩ .

(٢٨) ن . م : ٢ / ٣٤ و ١٠ / ٢٥٢ و ١٥ / ٣٥٠ و ١٩ / ٤٧ و ٢٠ / ٢١٠ .

(٢٩) ن . م : ٧ - ٢٦ (٣٠) ن . م : ٤ / ١٤٥ و ١٤ / ٢٢٣ و ٢٢٨ و مقاتل الطالبين : ص ١٣١ .

(٣١) الفهرست : ٢١١ - ٢١٢ (٣٢) الأغانى : ٣ / ٣٢٧ و ٤ / ٣١٦ و ١٤ / ٣٣١ و ١٦ / ٣٧٧ ومواضع كثيرة جدا .

(٣٣) وفيات الأعيان : ٤ / ٣٣٧ . وانظر تاريخ بغداد : ٣ / ١١٣ .

(٣٤) الأغانى : ٨ / ١١٠ و ١١ / ٣١٠ و ١٢ / ٣٤٥ و ١٩٧ وغيرها .

(٣٥) الفهرست : ص ٣٤٠ ، وانظر معجم الأدباء : ١٨ / ٧٨ والوفيات : ١ / ٦٥١ .

(٣٦) المقاتل : ص ١٠ (٣٧) الأغانى : ٤ / ١٢٨ و ١٥٧ و ١٧٠ و ٩ / ١٤٢ و ١٥ / ٤ و ١٧ / ٣٢٤ ومواضع كثيرة . (٣٨) بروكلمان : ٢ / ١٢٩ وانظر الفهرست : ص ١٢٩ .

عدد كبير منهم ، وكان له أثر ظاهر في شخصيته الثقافية . (٤٥) .

ولن نستطيع أن نمضي بعيدا مع شيوخ أبي الفرج لكثرتهم ، ولكل منهم مقام من العلم وموضع فيه ، ومنهم جعفر بن قدامة الناقد (٤٦) (- ٣١٩ هـ) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٦ هـ) (٤٧) الناقد المعروف ، وجحظة البرمكي (٤٨) (٢٢٤ هـ) الشاعر ونديم ابن المعتز ، ومحمد بن خلف المرزبان (٤٩) (٣٠٩ هـ) الراوية الأديب المصنف ، وإبراهيم نسطويه (٥٠) (٣٢٣ هـ) تلميذ تغلب والمبرد ، ومحمد بن جعفر الصيدلاني صهر المبرد وراوته (٥١) ، والحرمي بن العلاء وأحمد بن سليمان الطوسي اللذان أجازاه برواية كتب كثيرة أهمها كتاب الزبير بن بكار وأخباره (٥٢) وابن أبي الأزهري الذي أجازة برواية كتاب حماد بن اسحق الموصلي الذي يآثره على أبيه (٥٣) والحسن بن علي سبيله إلى مرويات ابن مهوريه وابن الكلبي (٥٤) ، وحبيب بن نصر المهلب وأحمد بن عبد العزيز الجوهرى اللذان أجازاه برواية كتب عمر بن شبة وأخباره (٥٥) وغيرهم من الاخباريين من أمثال اسماعيل بن يونس (٥٦) ، ورضوان بن أحمد الصيدلاني (٥٧) وأبي الحسن

اليمن وعبدالله بن موسى الهادي وغيرهم ، وأجازة برواية كتابه « المغتالين » قراءة عليه (٣٩) .

ومنهم أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (- ٣٢٨ هـ) وكان مثل سابقه علما باللغة والأدب والشعر ، « ولم تعرف له زلة » (٤٠) لدى معاصريه ، وقد روى عنه أخبارا كثيرة ، مما أجاز بروايتها عنه (٤١) .

ومنهم أبو بكر محمد بن دريد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) وكان رأس أهل العلم ، والمتقدم في الحفظ واللغة والأنساب وأشعار العرب (٤٢) ورد بغداد بعد أن أسن ، وروى عنه خلق منهم أبو سعيد السيرافي ، وأبو عبيد الله المرزباني وأبو الفرج الأصفهاني (٤٣) وروى عنه معظم ما تحمله من أخبار أبي حاتم السجستاني والرياشي والتوزي عن أبي عبيدة والأصمعي وطبقتهم ، كما أجازة برواية كتاب النسب لابن الكلبي وغيره . (٤٤) .

ومن هؤلاء الشيوخ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (- ٣٣٥ هـ) صاحب « أخبار أبي تمام » و « الأوراق » و « أدب الكاتب » وغيرها ، وصانع دواوين أكثر من خمسة عشر شاعرا من المحدثين . وقد روى عنه أخبار

(٣٩) الأغاني : ٩٥ / ٢ و ٢٢٤ / ٦ و ١٩٧ / ٩ وانظر أخبار هؤلاء الشعراء في الأغاني

(٤٠) الفهرست : ص ١١٨ والنظر معجم الأدباء : ٣٠٨ / ١٨

(٤١) الأغاني : ٥٧ / ٤ و ٤٥ / ١٣ و ٣٢ / ١٧ و ٩٧ / ١٩ ومواضع كثيرة (٤٢) معجم الشعراء : ص ٤٦١

(٤٣) معجم الأدباء : ١٢٨ / ١٨ والنظر مروج الذهب : ٤٢٠ / ٤ والمختصر : ١٠٠ / ٣ والفهرست ٩٧

(٤٤) الأغاني : ١٥٨ / ٢ وما بعدها ، ٣٠٢ / ٤ وما بعدها و ٢١٠ / ١١ وما بعدها و ١ / ١٤ وما بعدها . وانظر رأيا لزمكي مبارك في أثر الانباري وابن دريد في مروياته : النشر الفني ٢٩٩ / ١ . وليس لهذا الرأي ما يبرره في نظرنا إذ كان هذان الشبان من أعلم رجال العصر وأكثرهما ثقة .

(٤٥) الفهرست : ص ٢٢١ والوفيات ٣٥٦ / ٤ وانظر مقدمة هيورث لأخبار الشعراء المحدثين للصولي إذ ذكر أن أبا الفرج روي عنه حوالي ٣٠٠ خبر في أغانيه . وانظر أخبار أبي تمام في الأغاني ٣٨٣ / ١٦ و ٣٩٩ وقارن مقدمة « أخبار أبي تمام للصولي » ص ٣ - ٥٦ . وانظر أخبار البحري والعباس بن الاحنف وإبراهيم بن العباس وأشاعر الخلفاء العباسيين وأولادهم وغيرهم من المحدثين في الأغاني مروية عن الصولي

(٤٦) تاريخ بغداد : ٢٠٥ / ٧ والأغاني ١٢٦ / ٢٣

(٤٧) حلية المحاضرة : ١٤٢ / ١ والعمدة ٦ / ٢ ونشرة الأهرم : ص ١٢٥ - ١٢٦ .

(٤٨) الفهرست : ص ٢١٤ - ٢١٥ ومعجم الأدباء : ٢٤١ / ٢ - ٢٨٥ . ولأبي الفرج كتاب في أخباره : كشف الظنون : ٢٦ / ١ ولها أشعار متباعدة : تاريخ بغداد : ٣٩٩ / ١١

(٤٩) الفهرست : ص ٢١٩ - ٢٢٠ . والأغاني : ٣٠ / ١ .

(٥٠) الفهرست : ص ٨١ والاعلان بالتوبيخ : ص ١٥٣ . (٥١) معجم الشعراء : ص ٤٦١ والأغاني : ١٧٩ / ١٧ (٥٢) الأغاني : ١٩٣ / ١٢ و ١٦٩ / ١٤

(٥٣) ن . م : ٣٨٦ / ١ والفهرست : ص ٢١٧ (٥٤) الأغاني : ٣١٨ / ١ و ١٠٢ / ١٤

(٥٥) ن . م : ٢٠٩ / ١ و ٨٧ / ٢ و ٢٩٠ / ١٠ .

(٥٦) ن . م : ٢٦٥ / ٨ و ١١٩ / ١١ و ٢٩ / ١٥

(٥٧) ن . م : ١٣٥ / ١٩ و ١٨١ / ٢٣

الأسدي ، (٥٨) ومحمد بن عمار (٥٩) وابن عفير (٦٠) وغيرهم كثير (٦١) من الرواة والأدباء والنقاد والمحدثين من شيوخه الذين أخذ عنهم سماعاً وقراءة وإجازة ، ألواناً مختلفة من الثقافات والعلوم التي ظهر أثر تنوعها في كتبه المختلفة وآثاره ، فكان بذلك موضع دهشة القدماء واستغرابهم ، فقال الففطي : « روى عن عالم كثير من العلماء يطول تعدادهم » (٦٢) وقال ابن حجر : « وكتب مالا يوصف كثرة حتى لقد اتهم ، والظاهر أنه صدوق » (٦٣) .

وقد كانت بداية مرحلة الطلب والتحصيل لديه « في حدود الثلاثمائة » (٦٤) كما ذكر ابن حجر اعتماداً على ما لاحظته من وفيات أقدم شيوخه . كما مر قبل قليل ، دون أن تكون لهذه المرحلة نهاية محددة ، إذ استمرت طوال حياته ، فكان عالماً ومتعلماً ، وطالبا وشيخا من كبار الشيوخ في عصره ، يقصده طلاب العلم من كل حذب وصوب .

تلاميذه :

وقد جلس أبو الفرج مجلس الشيوخ منذ وقت مبكر من حياته يعود إلى حدود سنة (٣١٣ هـ) وهي السنة التي انتهى فيها من تأليف أول كتبه « مقاتل الطالبين » (٦٥) ثم جلس لأقرائه وأملائه على تلامذته ، وصارت لمجالسه شهرة واسعة ، فقصده عدد كبير من المحدثين والأدباء والشعراء وغيرهم ، وأخذوا عنه

الحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والأخبار ، وأجازهم برواية كتبه وأخباره . ومن كبار تلامذته من المحدثين الامام الدار قطني أبو الحسن علي بن عمر البغدادى (٣٠٦ - ٣٨٥ هـ) روى عنه الحديث وغرائب مالك ، « ولم يتعرض له » (٦٦) ، ومحمد ابن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) الحافظ الشهير (٦٧) وعلي بن أحمد الرزاز (٣٣٥ - ٤١٩ هـ) وعلي بن دوما (٤٢٠ هـ) وإبراهيم بن غنم الباقرجي (٧٠) (٣٢٥ - ٤١٠ هـ) الفقيه الشاعر المحدث الأديب ، وأبو اسحق الطبري وعبد الله الفارسي اللذان نقلنا إلينا النسخة التي وصلت إلينا من « مقاتل الطالبين » إجازة عنه ، (٧١) .

ويلحق بهذه الفئة من المحدثين أحد كبار رجال الحديث بالأندلس وهو أبو زكريا يحيى بن مالك بن عائذ الأندلسي (٣٧٦ هـ بقرطبة) وقد ذكر الأندلسيون أنه رحل إلى المشرق سنة (٣٤٩ هـ) مع ابنه محمد ، فسمعا في مصر والبصرة وبغداد ، ولأزم أبو زكريا أبا الفرج مدة قبل أن يعود إلى الاندلس ، ليكون من أسباب شهرة الاصفهاني فيها (٧٢) . ومن تلاميذه من الأدباء والشعراء علي بن دينار (٣٢٣ - ٤٠٩ هـ) الشاعر الذي « شارك المتنبي في أكثر مدحيه كسيف الدولة وابن العميد ، وحمل الناس عنه الأدب فأكثروا » (٧٣) ، ومن جملة ما حملوه عنه كتاب الأغاني

(٥٨) ن . م . ١٠٥/٤ :

(٥٩) ن . م . ١٨/٢٣ :

(٦٠) ن . م . ٢١٧/٢٣ :

(٦١) ومن أهم من روى عنهم مكتبة أبو خليفة الجمعي التي إجازته برواية طبقات ابن سلام عنه ، وكتب له بذلك ، فأكثرت النقل من الطبقات إلى الألفاظ ، وانظر مقدمة المحقق الاستاذ محمود شاكر : ٣٨/١ .

(٦٢) إنبه الرواة : ٢٥١/٢ (٦٢) لسان الميزان : ٢٢١/٤ :

(٦٤) ن . م . ٢٢١/٤ (٦٥) مقاتل الطالبين : ص ٤ وانظر ص ٧٢١ :

(٦٦) لسان الميزان : ٢٢٢/٤ وانظر طبقات الذهب ١١٧/٣ والوفيات ٢٩٧/١ - ٢٩٨ .

(٦٧) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ وانظر : ٣٥٢/١ - ٣٥٣ والشذرات ١٣٦/٣ والوفيات ٦١/٢ :

(٦٨) تاريخ بغداد : ٣٣٠/١١ و ٣٩٨ ، ولسان الميزان : ١٩٦/٤ والشذرات ٢١٣/٣ :

(٦٩) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ (٧٠) ن . م . ٣٩٨/١١ وانظر ١٨٩/٦ - ١٩١ .

(٧١) انظر المقتل ص ٣ .

(٧٢) انظر معجم الأدباء : ١٢٩/١٣ ، ونبذة المنتسب : ص ٥٠٧ - ٥٠٨ ، ونفع الطيب : ١٥١/٢ :

(٧٣) معجم الأدباء : ٢٤٥/١٤ وانظر ٢١٤/١٧ ، ولسان الميزان : ٤٣/٥ والوفيات ٨٢/٢ :

علاقاته :

ولم تكن علاقة أبي الفرج مقصورة على شيوخه وتلامذته ، وإنما تتجاوزهم الى غيرهم من أصحابه ومعاصريه من الأدباء ، والوزراء والكتاب ، وعلى رأسهم الوزير المهلب أبي محمد الحسن بن محمد المهلب (٢٩١ - ٣٥٢ هـ) وزير معتز الدولة البويهي وأحد الشعراء والكتاب في عصره وقد كان له مجلس مشهور ضم اليه فيه عددا كبيرا من العلماء والأدباء والشعراء ، فقصده المنتهي حين ورد بغداد ، وكان أبو الفرج رأس هذا المجلس على الدوام اذ كانت صحبتته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت^(٨٠) وحين تولى المهلب الوزارة سنة (٣٣٩ هـ) اختاره في كل شيء مريح^(٨١) وصار نديمه ومسامره ، ورأس مجلسه ، فكان منقطعاً اليه ، كثير المدح له ، مختصاً به^(٨٢) وكان من ثمرات هذه العلاقة آثار كثيرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره .

ومن أصحابه وزملائه في هذا المجلس أبو القاسم التنوخي علي بن محمد (٣٤٢ هـ) وكان من أعيان أهل العلم والأدب ، وافر الكرم ، وحسن الشيم ، وكان يتقلد القضاء ، ولأبي الفرج أبيات فيه تدل على مبلغ تقديره له واكباره إياه .^(٨٣)

كما كان أبو اسحق الصاهي إبراهيم بن هلال (٣٨٤ هـ) من كتاب المهلب ، وزملاء أبي الفرج في ندوته ، ومن جملة أصحابه مع الذين يقصدونه في داره ،

الذي أجازته أبو الفرج بروايته عنه ، وكان يباهي بذلك ويقول : « قرأت على أبي الفرج الاصفهاني جميع كتاب الأغاني »^(٧٤) .

ولم يكن محمد بن أحمد المغربي راوية المنتهي ، أقل شهرة من ابن دينار في عصره ، وهو أحد الأئمة الأدباء ، والأعيان الشعراء ، خدم سيف الدولة ، ولقي المنتهي ، وصنف تصانيف حسنة ، وجالس صاحب بن عباد ، ولقي أبا الفرج الاصفهاني ، وروى عنه ، وكانت له معه أخبار^(٧٥) . ومن هذه الفئة من تلامذته محمد بن الحسن الحائمي (٣٨٨ هـ) صاحب « حلية المحاضرة » و « الرسالة الموضحة » و « الحائمية » وغيرها ، وقد روى فيها عن أبي الفرج فأكثر^(٧٦) . وقرأ علي بن إبراهيم بن محمد الدهكي كتاب الأغاني عليه ، وأجازته بروايته عنه ، فوقعت هذه الاجازة متصلة اليه الى ياقوت الحموي كما ذكر في معجمه^(٧٧) .

كما قرأ عليه أبو علي المحسن بن علي بن محمد التنوخي (٣٢٧ - ٢٨٤ هـ) معظم كتبه وأكثر النقل من الأغاني باجازة عن أبي الفرج وقراءة عليه ، اذ كان من زواد مجلسه^(٧٨) كما كان أبوه أبو القاسم التنوخي (٣٤٢ هـ) أحد أصحابه وزملائه في ندوة الوزير المهلب^(٧٩) .

ومن تلامذته عدد آخر من العلماء والأدباء الذين أخذوا عنه ، ورووا عنه ، وأخباره بكتبه وآثاره ، فكان منهم المحدث المشهور ، والأديب الناقد ، والشاعر الفحل .

(٧٤) معجم الأدباء : ٢٤٨/١٤ .

(٧٥) ن . م : ١٢٧/١٧ - ١٢٨ وانظر الوالي : ٦٨/٢ والصبح للنتي : ص ٢٦٩

(٧٦) النظر مقدمة حلية المحاضرة : ١٢/١ و ٨٥ و ٩٥ . والواضح : ص ١٤

(٧٧) معجم الأدباء : ٢١٦/١٢ - ٢١٨

(٧٨) ن . م : ١٢٩/١٣ وانظر الفرج بعد الشدة : ٣٥٠/١ و ٣٥٣ و ٣٩٤/٤ ومواضع كثيرة

(٧٩) وسورد الخليل عنه .

(٨٠) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣ وانظر ترجمته فيه : ١١٨/٩ وقيمة النحر : ٢٤٣/٢ والوليات : ٣٥٤/١

(٨١) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣

(٨٢) قيمة النحر : ٩٦/٣ .

(٨٣) قيمة النحر : ٣٣٥/٢ وتاريخ بغداد : ٧٧/١٢ - ٧٨ ومعجم الأدباء : ١٦٢/١٤ وفي فهره فيه : قيمة النحر : ١١٢/٣ (ط بيروت) و ١٠٠/٣ (ط

مصر) .

كأبي علي الانباري الأديب ، وأبي العلاء صاعد خليفة المهلبى ،^(٨٤) .

ويبدو أن صلته بأبي سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ) قد ساءت في بعض الأوقات فوجدناه يهجو بيتين من شعره ، ويعرض فيهما بعلمه ونحوه .^(٨٥) كما وجدنا له هجاء مقذعا في القاضي الأبلجي اذ التمس منه عصا . يتوكأ عليها في يوم ماطر فحبسها عنه ، فهجاء بأبيات من شعره^(٨٦) . ولنا نعرف سببا لخلافه مع علي بن هرون المنجم (٣٥٢ هـ) وابنه هرون ، وقد كان من آثاره ثلاثة كتب ، منها كتابان لأبي الفرج هما « الفرق والمعار بين الأوغاد والأحرار » و « صفة هارون » وألف علي كتابا في الرد عليه أسماء « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط »^(٨٧) .

والتقى أبو الفرج بالمتنبي (٣٥٤ هـ) في مجلس الوزير المهلبى ، وكانت له معه مساجلة مذكورة وجدناه بعدها يتردد على مجلسه الذي كان يعقده في بغداد أثناء مقامه فيها .^(٨٨)

كما كان يتردد على مجلس أبي بكر محمد بن الحسن المقسم « أحد القراء بمدينة السلام ، وكان عالما باللغة والشعر ، وتوفي سنة (٣٦٢ هـ) » وذكرت له عدة كتب وتأليف في فنون مختلفة^(٨٩) وكان لأبي الفرج نفسه مجلس معروف يرتاده أصحابه من الأدباء والكتاب ، ويقرأ عليه فيه تلامذته ما كانوا يقرأون^(٩٠) .

وربما وجدناه في دكاكين الوراقين وأسواقهم مع بعض

أصحابه من الأدباء اذ كانت متتدى لهم ومنتجعا ، فكان على صلة بعدد من الوراقين فيها ، من أمثال أبي الفتح الوراق ، وابن النديم صاحب الفهرست وغيرهما ، ورويت عنه بعض الأخبار التي دارت في تلك الأسواق^(٩١) .

واذا ما تجاوزنا علاقته بأدباء عصره من أصحابه في مجلس الوزير المهلبى وغيرهم ، فأننا نجد له بعض الآثار التي تدل على علاقته بعدد من رجال الحكم والسياسة في عصره ، وتكشف عن مواقفه من أحداث هذا العصر المضطربة .

وقد ارتبطت علاقته بهم بصلته بالوزير المهلبى بروابط وثيقة ، اذ وجدناه يهجو أبا عبدالله البريدي (٣٣٣ هـ) هجاء لاذعا ، ويؤنب الراضي على توليته الوزارة في قصيدة نافت أبيانها على المائة بيت ، ومطلعها :^(٩٢)

يا سماء اسقطي ريا أرض ميدي

قد تولى الوزارة ابن البريدي

وكان ذلك سنة (٣٢٧ هـ) على ما قال ياقوت ، أو سنة (٣٣٠) على ما ذكر صاحب الفخري ، وكان الصراع ابان هذه الفترة محتدما بين البريديين والحمدانيين والبويهيين قصد الاستيلاء على مقاليد الأمور في بغداد ، الى ان تم ذلك للبويهيين اذ دخلوها سنة (٣٣٤ هـ) وكان المهلبى أول الداخلين اليها ، فأخذ البيعة لمعز الدولة وأخوته من الخليفة ، ولم ينس هذا الموقف لأبي الفرج بعد ذلك^(٩٣) كما لم ينس له موقفه من

(٨٤) معجم الأدباء : ٢٩/٢ والفهرست : ص ١٩٩ - ٢٠٠ وقيمة الدهر : ٢٤١/٢ ومعاهد التصحيح : ٦٢/٢ ، ثم معجم الأدباء : ١٣/١٠٠ و ١٠٤

(٨٥) قيمة الدهر : ٣/١٠٠ . وانظر الفهرست : ص ٩٩ وبروكلمان : ٢/١٨٧ وظهر الاسلام : ١/٢٤٢

(٨٦) قيمة الدهر : ٣/١٣ (ط بيروت) ، ومعجم الأدباء : ١٣/١٣٤

(٨٧) الفهرست : ص ١٧٣ و ٢١٣

(٨٨) الواضع : ص ١٤ وخزانة الأدب : ٣٨٥/١ وأدب الغرياء : ص ٣٨

(٨٩) الفهرست : ص ٥٥ وأدب الغرياء : ص ٦٠

(٩٠) معجم الأدباء : ١٢٩/١٣ .

(٩١) معجم الأدباء : ١١٢/١٣ والظر الفهرست : ص ٢٠٩ .

(٩٢) معجم الأدباء : ١٢٧/١٣ - ١٢٨ ، والفخري : ص ٢٥٧

(٩٣) وانظر هذه الأحداث : الكامل : ٣٤٥/٨ وما بعدها . والمختصر : ١١٢/٣ وتاريخ الاسلام السياسي : ٤٣/٣ - ١١٥ ، وظهر الاسلام : ٣/١ - ٣١ وقد ذهب الدكتور خلف الله القول ان سبب الخلاف بينه وبين البريدي يعود الى تجاورهما في النور ببغداد ، مع ان دار أبي الفرج كانت ملاصقة لدار أبي الفتح البريدي وليس أبي عبدالله ، وليس هنالك اي دليل على ذلك الخلاف القدرى او المزعم ، والقضية في نظرنا اعمد من ذلك كما اوضحنا بانماز شديد . وانظر صاحب الأغاني : ص ٩٠ .

من شعره - وكان محسناً - بمدحه بها ، ويذكر محمد قومه بني أمية^(٩٩) . كما بعث إلى سيف الدولة الحمداني في حلب بنسخة أخرى من الأغاني ، « فانفذ له ألف دينار^(١٠٠) » ولما بلغ ذلك صاحب بن عباد قال : لقد قصر سيف الدولة ، وأنه ليستاهل أضعافها^(١٠١) .

ومع أن هذه الأخبار لا تدل على صلته المباشرة بالاندلسيين أو سيف الدولة أو صاحب بن عباد إلا أن معظم المعاصرين يؤكدون هذه الصلات ويجعلونه ندماً لهم ، وأحد شعرائهم ، ويتنقلون به بين ممالكهم وبلدانهم .

علاقات وهمية ورحلات خيالية

واصل هذا التخليط يعود إلى دائرة المعارف الإسلامية ، وبعض المستشرقين وما تابعهم في ذلك من الدارسين ، فقال كاتب مادة أبي الفرج في دائرة المعارف الإسلامية : « وعاش عيشة الأديب الجوال ، ونال رعاية سيف الدولة وابن عباد والمهلي . . . كما نال رعاية الأمويين في الأندلس ، مع أنه لم يسع إليهم بشخصه^(١٠٢) » وأكد بروكلمان كلامه هذا من جديد في تاريخه وزاد عليه أنه « كان ينادم سيف الدولة ، كما وجدناه^(٩) » عند وزير بني بويه صاحب بن عباد والمهلي^(١٠٣) أما نيكلسون فقد جمع بينه وبين المتنبي وأبي فراس والصنوبري وغيرهم في بلاط سيف الدولة في حلب^(١٠٤) وعاش لدى «سركين» : « فترة من حياته

الصراع حول الوزارة بينه وبين أبي الحسن طازاد ، وكانا معا خليفتي للصيمري وزير معز الدولة منذ (٣٣٤هـ) وكان أحدهما مهياً لتوليها بعد وفاته (٣٣٩هـ) فتم للمهلي ذلك فعلاً ، وقد أسهم أبو الفرج في هذا الصراع المرير بهجاء طازاد هجاء مشيناً^(٩٤) .

أما علاقته بالعباسيين وموقفه منهم ، فليس بين أيدينا حوله سوى إشارات قليلة ، وتلميحات سريعة وردت في ثنايا كتبه ، وتدلل على موقفه المعتدل منهم ، إذ وجدناه يأخذ على ابن الرومي هجاء إياهم بقصيدة « فاعرف في النزاع وتعدي المقدار ، بسبب مواليه من بني العباس ، وقوله فيهم من الباطل ما لا يجوز لأحد أن يقوله^(٩٥) » وكذلك كان موقفه من إحدى قصائد دعبل في هجاء الرشيد^(٩٦) .

على أنه يبدو غير مرتاح لما آلت إليه الأمور في عصره ، إذ وجدناه يعلق على بعض الأقوال التي تفصح عن ذلك فيقول : « ونحن نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف^(٩٧) » وهي كذلك حقاً .

وتشير بعض المصادر القديمة إلى صلته الأدبية بالأمويين من حكام الأندلس ، فقال الخطيب « وحصل له ببلاد الأندلس مصنفات لم تقع إلينا^(٩٨) » وذكر ابن الأبار أن الحكم المستنصر « بعث إليه ألف دينار عينا ذهباً وخاطبه يلتمس منه نسخة من الأغاني . . فأرسل إليه منه نسخة حسنة منقحة ، قبل أن يظهر الكتاب لأهل العراق ، أو بنسخة أحد منهم ، وألف له أيضاً أنساب قومه من بني أمية . . وانفذ معه قصيدة حسنة

(٩٤) معجم الأدباء : ١٠٩/١٣ . والنظر : ١١٩/٩ والمختصر : ١٢٤/٣ .

(٩٥) مقاتل الطالبين : ص ٦٤٦ .

(٩٦) الأغاني : ١٨٠/٢٠ .

(٩٧) ن . م . ٦٥/١٧ .

(٩٨) تاريخ بغداد : ٩٨/١١ .

(٩٩) الحلة السمرية : ٢٠٢/١ والنظر ابن خلدون : ٣١٧/٤ ونفع الطيب : ٣٨٦/١ و ٧٢/٣ .

(١٠٠) تجميع الأغاني : ٥/١ ومعجم الأدباء : ٩٧/١٣ وفي الخبر غلط أو سقط ظاهر وقد اعتمد عليه د . خلف فوقع في أوهام طويلة . صاحب الأغاني : ٧٦ وما بعدها .

(١٠١) معجم الأدباء : ٩٧/١٣ ويختار الأغاني : ١/١ وتجميع الأغاني : ٥/١ - ٦ .

(١٠٢) د . م . س : ٣٨٨/١ .

(١٠٣) بروكلمان : ٦٨/٣ .

(١٠٤) تاريخ الأدب العربي : ص ٤٠ .

كاتباً في خدمة ركن الدولة^(١٠٥) أيضاً ، وتابعهم في ذلك جل من تناول أبا الفرج من الدارسين^(١٠٦) .

وإذا كنا لا نملك أي دليل على صلته بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصباح بن عباد غير ما ذكرناه ، فإن صلته بركن الدولة قائمة على وهم بين ، وخطأ جلي ، اذ ذكر ياقوت في معجمه في أحد المؤلفين أن أبا الفرج صاحب الأغاني ، كان كاتباً لركن الدولة ، حظيا عنده ، وكان يتوقع من الرئيس أبي الفضل بن العميد أن يكرمه ويبجله . . . وعدم ذلك منه فقال :

مالك موفور فما باله

أكسبك التيه على المعدم
قال ياقوت : وقد روى أبو حيان في كتاب الوزيرين من تصنيفه من خبر هذه الأبيات غير هذا ، وقد ذكرناه في أخبار ابن العميد^(١٠٧) . وروى ذلك في أخباره منسوباً الى أحمد بن محمد^(١٠٨) .

وجاء في أخلاق الوزيرين « لابن حيان » : حدثني ابن خاروجة قال : كان أحمد بن محمد أبو الفرج الكاتب مكيفاً عند ركن الدولة ، وكان أبو الفضل بن العميد لا يوفيه حقّه . . .^(١٠٩) وأورد بقية الخبر والأبيات ، وكذلك وردت عند ابن خلكان أيضاً منسوبة الى أحمد بن محمد الكاتب^(١١٠) وأشاروا جميعاً الى صلته بركن الدولة اذ كان كاتبه ، وابن العميد اذ كان صاحبه ، ولم تكن لأبي الفرج صلة بها على الإطلاق : ويبدو أن لكنيتهما معا بابي الفرج أثر في هذا الوهم لدى من نقل عنه ياقوت

ذلك الخبر منسوباً لالاصبهاني وتابعه فيه معظم المعاصرين قبل تحصيله وتوثيقه^(١١١) .

على أننا وجدنا د . خلف الله من بينهم^(١١٢) يتنبه على هذا الخطأ ، ليقع في خطأ أفدح ، اذ ذكر أن القصة مع الأبيات منسوبة لدى أبي حيان في أخلاق الوزيرين أو مثالبهما لأبي الفرج علي بن هندو الكاتب (٤٢٥ هـ) وليس لهذا ما يؤيده في كتاب أبي حيان بطبعته ،^(١١٣) ولم نجد أحداً ممن ترجم لابن هندو يذكر له صلة بابن العميد (٣٦٠ هـ) وبينها زمن بعيد ، وكان علي من كتاب عضد الدولة وليس ركن الدولة^(١١٤) كما توهم د . خلف وهو يحاول تصحيح ذلك الخطأ المشهور ، ويبدو أن مبعث الوهم في ذهنه يعود الى اشتراكه مع أبي الفرج الاصبهاني في الكنية والاسم واللقب أيضاً ، وأن ابن العميد كان على صلة بأديب يدعى بابي محمد بن هندو الكاتب ، وهو غير ابن هندو صاحب د . خلف الله المذكور^(١١٥) .

رحلات الاصبهاني

وإذا ما تجاوزنا هذه العلاقات الموهومة ، والرحلات المزعومة ، فإننا نقف لأبي الفرج على بعض الرحلات القريبة أو البعيدة التي كان يقوم بها لقضاء بعض ما يعرض له من حوائج ، ويتصل أثناء ذلك ببعض أصحابه من الأدباء ، دون غيرهم من الرؤساء والأمراء .

(١٠٥) تاريخ التراث العربي : ١ / ٦١٢

(١٠٦) انظر سوى ما مر ذكره منها : مصادر الدراسة الأدبية : ١ / ١٦٤ ودراسة مصادر الأدب : ١ / ١٧٠ . ومناهج التأليف : ص ٣١٢ وفروغ : ٢ / ٤٩١ والفالحوري :

ص ٧٤٥ وتاريخ الأدب في العصر الأيوبي : ١٥١ .

(١٠٧) معجم الأدباء : ١٣ / ١١٠ - ١١١

(١٠٨) ٥ . م : ٤ / ٨٣ .

(١٠٩) أخلاق الوزيرين : ص ٤٢١ ، ومثالب الوزيرين : ص ٢٧٨ .

(١١٠) وفيات الأعيان : ٢ / ٥٩٥ و ١٠٨ .

(١١١) مقدمة الأغاني (ط دار الكتب) : ١ / ٢٢ ومقدمة الغاتل : ص / ب ومناهج التأليف : ص ٣١٢ ومعظم المراجع السابقة الذكر .

(١١٢) صاحب الأغاني : ص ٨٨

(١١٣) انظر الخامس : ١٠٩

(١١٤) انظر معجم الأدباء : ١٣ / ١٣٦ ، وفيات الوفيات (ط يحي الدين) : ٢ / ٩٥

(١١٥) معاهد التنصيص : ٢ / ١٢٣

المعاصرون نديما لهم ، وتنقلوا به بين ممالكهم ، وأرادوا له أن يكون رحالة وأديبا جوالا ، مثل أدباء التروبادور وشعرائهم المعروفين .

على أن هذه الأوهام لم تقف عند حدود علاقاته ورحلاته ، وإنما تجاوزتها الى ما هو أكثر قيمة وأهمية ، اذ دخلت شخصيته وأخلاقه ، ومذهبه ومعتقده ، وعرويته وأصالته ، فكان لها أكبر الاثر في كتب المؤلفين والدارسين .

شخصيته وأخلاقه

وقد رسمت لابي الفرج في كتب المعاصرين صورة ذات ألوان قائمة ، وظلال شاحبة ، وخطوط متناثرة ، وظهر من خلالها وسخا في ثوبه ونعله ، قلرا في شكله وفعله ، دنسا في طبعه ونفسه بعيدا عن مظاهر الأدب والتهذيب السائدة في عصره .

ولم يكتف بعض منهم بنقل هذه الصورة المرسومة في أحد كتب الاقدمين قبل تحصيلها وتوثيقها اذ ليس لها ما يؤيدها ، الى ما فيها من أوهام وشكوك كثيرة ، وإنما زاد على ذلك عدد منهم اذ راح يتقصى أثرها في مؤلفات أبي الفرج وآثار ، ومروياته وأخباره ومختاراته الشعرية وأحكامه ، فانتهى به ذلك الى نتائج تنسجم وأبعاد هذه الصورة الشائنة ، وذاع ذكرها واشتهر أمرها في جميع كتب المعاصرين وأبحاثهم التي تناولت هذا الأديب بالدراسة ، أو « البحث التاريخي الدقيق » (١٢٦) .

وقد أمكن لنا حصر هذه الرحلات ومواضعها بتتبعنا لها في ثنايا كتبه وأسانيده وأشعاره وتبدأ بالكوفة التي وجدناه فيها طالبا للعلم قبل قليل . وذكر في « أدب الغرباء » زيارة له للبصرة ، ولم يكن يعرف من أهلها أحد ، فنزل في أحد خاناتها وخلد زيارته لها بأبيات من شعره كتبها على حائط هذا الخان ، ثم خرج منها طالبا حصن مهدي من أعمال نوزستان ونواحيها (١١٦) وقام بزيارة كوشي في سواد العراق (١١٧) وباجسرا القريبة من بغداد ، وأقام فيها أياما خلدها بأبيات أخرى أيضا (١١٨) .

وأشار في هذا الكتاب الى بعض النزهات القريبة التي كان يقوم بها مع بعض أصحابه الى دير الثعالب القريبة من بغداد (١١٩) أو نهر الابللة المجاور لها (١٢٠) أما بلاد فارس القريبة في العراق ، فقد زار منها سوق الاهواز (١٢١) وأقام فيها زمنا قصيرا ، ومرفي طريقه اليها بموت (١٢٢) وقصدها حصن مهدي من أرض خوزستان المجاورة (١٢٣) .

وتدل بعض أسانيده في الأغاني على زيارته لانتطاكية على ساحل المتوسط ، اذ وجدناه يروي بعض أخبار ديك الجبن والبحثري عن صديق له من أهلها ، وهو أبو المعتصم عاصم بن محمد الانتطاكي ، مؤكدا أنه حدثه بها هناك (١٢٤) ، كما تدل بعض أسانيده الأخرى على أنه قام بزيارة للركة على ضفاف الفرات (١٢٥) .

تلك هي المناطق التي صحت لدينا زيارته لها ، ولم نجد فيها إشارة الى ملك أو خليفة أو أمير ممن جعله

(١١٦) أدب الغرباء : ص ٣٧ .

(١١٧) م . ٥ : ص ٤١ .

(١١٨) م . ٥ : ص ٧٣ .

(١١٩) م . ٥ : ص ٣٤ .

(١٢٠) م . ٥ : ص ٥١ .

(١٢١) م . ٥ : ص ٨٢ و ٩٧ .

(١٢٢) م . ٥ : ص ٣٩ .

(١٢٣) م . ٥ : ص ٣٧ .

(١٢٤) الأغاني : ١٤ / ٦٣ و ٦٥ .

(١٢٥) م . ٥ : ٢٤ / ١١٠ .

(١٢٦) صاحب الأغاني : ص ٧٦ .

وإذا ما بحثنا في كتب القدماء عن أصل هذه الصورة فإنا نعث عليه في معجم الأدباء لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) دون غيره من مؤلفات الأقدمين ، اذ نقرأ فيه قوله « حدث الرئيس هلال بن المحسن بن ابراهيم بن هلال الصابي في الكتاب ألفه في أخبار الوزير المهلبى . . . قال : كان أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الأغاني من ندماء أبي محمد الخصوصيين به ، وكان وسخا قذرا ، لم يغسل له ثوب منذ فصله الى أن قطعه ، وكان المهلبى شديد التقشف ، عظيم التنطس ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . . وكان الناس في ذلك العهد يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه ، ويصبرون في مجالسته ومعاشرته ومؤاكلته ومشاربته على كل صعب من أمره ، لانه كان وسخا في ثوبه ونعله ، حتى انه لم يكن ينزع دراعه الا بعد ابلائها وتقطيعها ، فحدثني جدي ، وسمعت هذا الحديث من غيره أن ابا الفرج كان جالسا في بعض الأيام على مائدة أبي محمد المهلبى ، فقدمت سكباجة ولقيت منه سعة ، فبدرت من فمه قطعة من بلغم ، فسقطت وسط الغضارة ، فتقدم أبو محمد برفعها ، وقال : هاتوا من هذا اللون في غير هذه الصفحة ، ولم يبن في وجهه ، انكار ولا استكراه ولا داخل أبا الفرج في هذا الحال استحياء ولا انقباض ، هذا الى ما يجري هذا المجرى على مضي الأيام ، وكان أبو محمد عزوف النفس ، بعيدا عن الصبر على مثل هذه الأسباب ، الا أنه كان يتكلف احتمالها لورودها من أبي الفرج ، وكان من ظرفه في فعله ، ونظافته في مأكله انه كان اذا اراد أكل شيء بملعة كالارز ، أو اللبن وأمثاله ، وقف في جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعة زجاج مجرودا وكان يستعمله كثيرا فيأخذ منه ملعة يأكل بها من ذلك اللون لقمة ، ثم يدفعها الى غلام آخر قام في الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى ويفعل بها فعل الأولى حتى ينال الكفاية لئلا يعيد الملعة الى فيه دفعة ثانية . فلما كثر على المهلبى استمرار هذا - مع ظرفه ونظافته جعل له مائدتين احدهما كبيرة

عامة ، وأخرى لطيفة خاصة ، وكان يؤاكله عليها من يدعوه اليها .

قال مؤلف هذا الكتاب (ياقوت) : وقد ذكر مثل هذا عن أبي ريش اللغوي قال (هلال) : وعلى صنع أبي محمد بابي الفرج ما كان يصنعه ما خلا من هجره فقال فيه :

أبعين مفتقر إليك رأيتني
بعد الغنى لمرميت بي من حالك
لست الملموم أنا الملموم لأنني
أملت للاحسان غير الخالق

قال ابن الصابي : وحدثني جدي أيضا قال : قصدت أنا وأبو علي الانباري وأبو العلاء صاعد دار أبي الفرج لقضاء حقه . . . وكان له سنور أبيض يسميه يققا . . . فقال : انما الحق يقق قولنج فاحتجت الى حقنه ، فانا مشغول بذلك . فلما سمعنا قوله ، ورأينا الفعل في يده ورد علينا أعظم مورد لتناهي في القذارة (١٢٧) .

ذلك هو مجمل ما نقله ياقوت من كتاب أبي الصابي عما يدور حول أبي الفرج من نعوت وأخبار واقوال ، ارتسمت من خلالها صورته ، وانتقلت الى كتب المعاصرين بعده ، فوثقوا بصدقها وصحتها قبل تحصيلها وتوثيق أجزائها ، ودراسة هذه الأقوال والاخبار دراسة موضوعية سليمة تقتضي البحث عنها في مصادر أخرى ، فاذا ما عدنا ذلك بحثنا فيها عما يمكن أن يؤيدها قبل أن تأتي على نقدها باطنيا وخارجيا يمكننا من الوقوف على حقيقتها .

ولدى بحثنا عن هذه الاخبار في تلك المصادر لم نجد لها أثرا فيها ، كما لم نجد لها ما يؤيدها أيضا كما سيتضح معنا بعد حين .

وعلى ذلك فليس أمامنا سوى العودة الى النص نفسه ، ونقله نقدا داخليا وخارجيا يمكن أن يؤدي الى قبوله أو رده . أو يكشف لنا عن جملة من الحقائق الهامة فيه .

فيها ما ينسجم وصفات أبي الفرج المذكورة ، أو يتفق مع ما ذكر من طبيعة علاقته الطويلة والحميمة مع المهلي .

وإذا ما تجاوزنا ذلك ، فإننا نقع في النص على ملاحظة هامة جدا ، قد يكون فيها مفتاح هذه القضية وسرها ، اذ وجدنا ياقوت يقطع أقوال أبي الصابي وأخباره ويقول معترضا : « وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي » مفصحا بذلك عن شكه في صحة ذلك الخبر الذي تبدي أبو الفرج من خلاله على الصورة التي أوردها أبي الصابي ، وقد رواه ياقوت بعد ذلك ضمن أخبار أبي رياش (١٣٤) .

ولدى بحثنا عن أخبار أبي رياش اللغوي ، وقعنا في أقربها عهدا به على فصل كامل في يتيمة الدهر للثعالبي (٤٢٩ هـ) عنوانه : « ما أخرج من شعر ابن لنك في الهجاء لأبي رياش » جاء فيه : « وكان أبو رياش باقعة في حفظ أيام العرب وأنسابها وأشعارها . . ولكنه كان عديم المروءة ، وسخ اللبس ، كثير التقشف ، قليل التنظف ، وفيه يقول ابن لنك . . . وكان مع ذلك شرها على الطعام . . . سيء الأدب في المؤكلة ، دعاه أبو يوسف الزيدي والي البصرة الى مائدته ، فلما أخذ في الأكل مد يده الى بضعة لحم فانتهشها ثم ردها الى القصعة ، فكان بعد ذلك اذ احضر مائدته أمر بأن ييأ لياكل عليه وحده . ودعاه يوما المهلي الى طعامه فبينما هو يأكل اذ امتخط في منديل العمر ، ويصدق فيه ، ثم أخذ زيتونه فغمزها حتى طفرت نواتها فأصابته وجه الوزير ، فتعجب من سوء أدبه ، وأحتمله لفسرط علمه » (١٣٥) .

ثم روى الثعالبي من أخباره التي تجري هذا المجرى أشياء كثيرة ، وطرائف عديدة ، مما سار به ذكره ،

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا النص ان صاحبه يتحدث فيه عن رجل بينه زمن طويل يقارب القرن من الزمان ، مع أن حديثه عنه يوحى بأنه معاصر له ، أو صاحب وصديق ، وقد بني أقواله وآراءه حوله اعتمادا على خبر لسنا على ثقة من صحة نسبته اليه ، وليس له ما يؤيده من أخباره ولا يدل على هذه الصفات المنكرة ، والنعوت التي رماه بها .

كما أننا وجدنا ابن الصابي يذكر في هذا النص أن أبا الفرج « من ندماء المهلي الخصيصين به » وقال قبل ذلك : « وكانت صحبتته له قبل الوزارة ويعدها الى أن فرق بينهما الموت » (١٢٨) ، وأكد ذلك غيره من معاصريه أيضا فقال التنوخي أبو علي (٣٨٤ هـ) انه « نديم أبي محمد المهلي » (١٢٩) وقال غيره « وكان منقطعا اليه ، كثير المدح له مختصا به » (١٣٠) وذكروا أنه كان رأس مجلسه ، وأنه كان يجلس الى جانب صاعد خليفته كما روى الحائمين في خبر زيارة ألتني لهذا المجلس في بغداد (١٣١) ، وروى ابن الصابي بعض أخبار أنسه وسمره معه ، وكان آخر من ينفض من أصحابه لشدة تعلقه به (١٣٢) .

ثم وصف ابن الصابي في هذا النص نفسه المهلي بأرق الصفات ، وأجمل النعوت ، مما اشتهر به من التقشف والتنطس والتنظف ، وفي ذلك كله ما يدعونا الى استغراب أمر علاقته بأبي الفرج في صورته المذكورة ، ودهشتنا للقول انه كان من ندمائه الخصيصين به ، ومن أبسط ما نعرفه من صفات النديم في ذلك العصر : حس الأدب ، وجمال الهيئة ، ونظافة المظهر ، وطيب المعشر وما الى ذلك من صفات النديم وأخلاقه التي ألف فيها القدماء كتباً كثيرة (١٣٣) ، وليس

(١٢٨) م.ن : ١٣ / ١٥٥ .

(١٢٩) م.ن : ١٣ / ١٠٨ .

(١٣٠) يتيمة الدهر : ٩٦ / ٣ .

(١٣١) الواضح : ص ١٤ وغزاة الأدب : ٣٨٥ - ٣٨٦ .

(١٣٢) معجم الأدباء : ١٠٩ / ١٣ .

(١٣٣) انظر الفهرست : ص ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ ومواضع كثيرة .

(١٣٤) معجم الأدباء : ١٢٦ / ٢ .

(١٣٥) يتيمة الدهر : ٣٥١ / ٢ .

وأشتهر أمره ، وهجاه به الشعراء ، ووقف عند أصحابه ومعاصروه ، وأق على ذكره معظم من ترجم له أو ذكره .

ومن الواضح أن هناك تشابها كبيرا بين ماورد في نص أبي الصباي من أقوال وأخبار حول أبي الفرج ، وبين ما ذكره الثعالبي حول أبي رياش ، دون أن يقتصر ذلك على الصفات والنعوت والأخبار ، وإنما يتعداها الى الأسلوب والعبارات أيضا ، اذ نقرأ في نص الثعالبي قوله : كثير التقشف ، وسخ اللبس ، واحتمله لفرط علمه . . . كما نقرأ في نص ابن الصباي قوله : شديد التقشف وسخا ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . . وفي ذلك كله ما يوحي باختلاط هذه الأقوال وتلك الأخبار في ذهن أبي الصباي ، ويؤكد الشك فيما نسبته الى أبي الفرج منها ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه من الرواة والأدباء من رواد مجلس الوزير المهلبى حيناً بعد حين ، دون أن يكون من ندمائه الخصيصين به وأصحابه ، مما يسوغ صبره عليه ، واحتمال ما ورد منه لفرط علمه .

على أن الأمر لا يقف عند حدود هذا الخبر ، وتلك النعوت وإنما يتعداها الى أجزاء أخرى من نص ابن الصباي الذي أورده ياقوت ، وأبدى شكه في بعض أجزائه ، ونقله عنه من أتى بعده من المؤلفين ، ومنهم ابن شاکر الكتبي (٧٦٤هـ) ، الذي وجدناه يقطع أقوال ابن الصباي أيضا ، ويقول في التعليق على البيتين اللذين نسبهما الى أبي الفرج في هجاء المهلبى :

« ويروي هذان البيتان للمبتنى ، رواهما له تاج الدين الكندي » (١٣٦) وكان ابن خلكان قد أكد ذلك من

قبل (١٣٧) ، كما أكد نسبتهما الى المثنى الحضرمي وغيره (١٣٨) .

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أن ما أورده ابن الصباي حول أبي الفرج من أقوال وأخبار ، وما بناء عليها من نعوت وصفات ، لا يثبت أمام البحث الدقيق ، ولا يقوم على أساس متين ، اذ لم نجد له ذكرا عند غيره ، كما لم نجد له ما يؤيده في مصادر أخرى ، وأبدى شكه في غير ما مؤلف ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه ، مع ما رأيناه فيه من تناقض بين صفات أبي الفرج والمهلبى وما بينهما من تباين في الطباع والعادات ، مما يدعو الى استغراب أمر علاقتها الوثيقة مدى العمر كله .

ولم يكن خلال بن أبي اسحق الصباي (١٣٩) (٣٥٩هـ - ٤٤٨هـ) من معاصري أبي الفرج ، (٢٨٤هـ - ٣٦٢هـ) وإنما كان جده أبو اسحق (٣١٣ - ٣٨٤هـ) أحد زملائه في حلقة الوزير المهلبى (٣٥٢هـ) وكان هذا الوزير « لا يرى الدنيا الا به » (١٤٠) اذ كان من خاصة ندمائه وأعوانه ، كما كان أبو الفرج « مختصا به ، ومنقطعا اليه » (١٤١) وأحد شعرائه وندمائه أيضا .

فليس من المستبعد أن يكون بينهما بعض ما جرت العادة به بين الأدباء المتعاصرين من تنافس وصراع ، وقد كان قائما فعلا بين أبي الفرج وعدد من معاصريه كعلي بن المنجم وابنه هرون وأبن سعيد السيرافي وغيرهم ، وكانت له آثاره في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره (١٤٢) ، كما كان من آثاره لدى ابن اسحق تلك الأقوال أو الآراء كلها أو بعضها ، مما كان يحدث به حفيده بعد وفاة أبي الفرج بزمان طويل ، ثم انتقل أثر

(١٣٦) فوات الوفيات : ٣٥٣/١ .

(١٣٧) وفيات الأعيان (بولاقي) : ٥٠/١ .

(١٣٨) تنبيه الأديب : ص ٢٠٤ .

(١٣٩) تاريخ بغداد : ٧٦/١٤ .

(١٤٠) معاهد التصحيح : ٦٢/٢ .

(١٤١) بتيمة الدهر : ٩٦/٣ .

(١٤٢) الطر معجم الأدباء : ١٠٩/١٣ و ١٢٧ - ١٢٨ . و بتيمة الدهر : ١٠٠/٣ والفهرست ص : ١٧٣ و ٢١٣ .

غيره من معاصريه من ذوي الصفات والخصال كجحظة البرمكي فقال عنه يعد أن نوه بسعة علمه وشاعريته : « وكان - مع ما وصفناه به بعيدا عن أدب النفس ، وكان وسخا ، وفي دينه بعض العهدة ، بل العهدة كلها » (١٤٤) وكذلك كان شأنه مع غيره ممن عرف بمثل هذه الصفات ممن ترجم لهم في كتابه .

كما ترجم له الحافظ المحدث أبو نعيم الأصبهاني (٤٣٠ هـ) في « ذكر أخبار أصفهان » ، ولم يتعرض له ، أو يشير إلى صفاته وأخلاقه ، وكان أحد معاصريه ، وقد اتصل به ، ولم يقدر له سماع منه (١٤٥) .

وقد وجدنا الثعالبي (- ٤٢٩ هـ) يخصص فصلا كاملا بأخبار أبي ريش وصفاته الدنيئة التي نسب ابن الصابي بعضها إلى أبي الفرج ، دون أن نجد في ترجمته للأصفهاني سوى ما يزينه ، ويرفع من قدره فقال : « وكان من أعيان أدباء بغداد ، وأفراد مصنفين وله شعر يجمع اتقان العلماء واحسان الظرفاء » ، ولا شئ بعد ذلك سوى سرد بعض مؤلفاته وأشعاره . (١٤٦)

كذلك فعل الخطيب البغدادي (- ٤٦٣ هـ) في ترجمته له ، اذ أورد فيها ما سمعه من السنة بعض تلامذته ومعاصريه حول جرحه وتعديله من أقوال ، وليس فيها إشارة إلى صفاته وأخلاقه أيضا . (١٤٧)

ونستطيع القول ان كتب التراجم التي وقفنا عليها ، وكان لأبن الفرج ذكر فيها تكاد تجمع على ما ورد في هذه المصادر المذكورة من الاشادة بسعة علمه ، وكثرة محفوظه ، وجودة شعره ، وكثرة تأليفه والاشارة إلى صفاته وخصاله اذ لم يكن معروفا بما عرف به أبو ريش وجحظة وأضرابهما من شئ الخصال والصفات ، فيشهر به كما شهر بهما ، ويروى ذلك عنه كما روى

ذلك من الجدل إلى الحفيد ، وكان حصيلة تلك الصورة الشائنة التي رسمها له ، وهو يؤلف كتابا في « أخبار الوزير المهلب » ، ومن حوله من الأدباء من خاصة ندماؤه وعلى رأسهم جده وأبو الفرج الأصفهاني .

وقد يدفع بنا حسن الظن إلى الاعتقاد أن أخبار أبي ريش قد اختلطت في ذهن ابن الصابي بأخبار أبي الفرج معاصره لما بينهما من تشابه في بعض الخصائص العلمية ، ولصلتها معا بالوزير المهلب ، وأن جده ربما كان يحدثه عن أبي ريش وأخباره ، فنسب ذلك إلى أبي الفرج ، وكان مهيا له في الأصل .

ومهما يكن في أمر ، فإن علينا أن نبحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية بعيدا عن هذا النص ولدى غير صاحبه من المؤلفين من معاصري أبي الفرج وتلامذته الكثيرين ممن ترجم له ، ونقل إلينا بعض أخباره ، أو لدى غيرهم ممن روى عنهم هذه الأخبار مباشرة ، واستكمال جوانب هذه الصورة من خلال مؤلفاته وآثاره وأشعاره ، مما يمكننا من الكشف عن أبعادها المختلفة ، وألوانها المتنوعة .

على أننا لا نكاد نعثر في هذه المصادر على كثرتها على ما يعين على رسم هذه الصورة ، وبإمكاننا أن نعزو ذلك إلى أن أصحاب التراجم قلما يطيلون الوقوف عند غيرها من الخصال الحميدة أو الذميمة التي تخرج من مألوف عصرهم ، وتستدعي الوقوف عندها حقا .

فقد ترجم له ابن النديم (نحو ٣٨٥ هـ) معاصره وأحد أصحابه الذين حدثوا عنه ، فذكر اسمه ونسبه وبعض تصانيفه وقال أثناء ذلك : « وكان شاعرا مصنفًا أديبا » (١٤٣) دون أن يشير إلى شئ من صفاته وأخلاقه ، بينما وجدناه يطيل الوقوف عند ما عرف به

(١٤٣) الفهرست : ص ١٧٢ .

(١٤٤) الفهرست : ص ٢١٤ .

(١٤٥) بنية النحر : ٩٦/٣١ - ١٠٠ .

(١٤٦) ذكر أعيان أصفهان : ٢/ .

(١٤٧) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ - ٤٠٠ .

عنهما ، كما لم يتميز بما يتميز به الطبري أو الأنباري من صفات نبيلة فاح عطرها وترددت أصداؤها في كتب الأدب والتراجم ، بل كان وسطا بين معاصريه في ذلك ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق عن هذه الجوانب في شخصيته لدى تلامذته ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره ، باستثناء ابن الصايي من المتأخرين دون أن نقع في هذه الكتب كلها على شيء من أخباره أو بعض ما يؤيدها ، ما دعانا الى الشك فيها ، كما شك قبلنا من نقلها عنه ، ثم أتينا على توضيح مواطن الضعف فيها ، وأفضى بنا ذلك الى دفعها وردّها .

على أننا لن نعدم وجود بعض الأخبار التي يمكن لها أن تساعدنا في البحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية ، بجوانبها الايجابية أو السلبية ، ومن ذلك ما رواه ابن الصايي والتنوخى وغيرهما من أخبار علاقته مع الوزير المهلبى ، وصحبته الطويلة له ، وقد وصفوه بأنه كان نديما له ، وهو الوصف الذي يرتبط بجملته من الخصائص التي يجب توافرها في النديم عادة ، كطيب المعشر ، وحسن المظهر وشدة التهذيب وغير ذلك مما أشرنا اليه قبل قليل .

ومما يروى من أخباره التي تدل على لطف مداخله ، وتؤكد سرعة بديته وخاطره ، وحبه للنكتة والنادرة ، وكراهيته للكذب أن القاضي الجهنى كان يتردد على مجلس الوزير المهلبى ، فيورد من الحكايات والأحاديث مالا يعلق بقبول ، أو يدخل في معقول ، ومنها قصة النعنع التي يتشجر فيصنع من خشبه السلالم ، وقد فجرت هذه القصة صبر أبي الفرج الذي نفذ معها ، فحكى له قصة الحمام الذي يبيض ، ثم يفقس عن طست وأباريق ، فطن معها الجهنى الى قصده منها « فانبض بعد ذلك عن كثير مما كان يحكيه » (١٤٨)

وقد خلف ميله الى الدعابة آثاره في تأليفه ، فوجدناه يقول في مقدمة الأغاني :

« ولم يزل متنقلا بها من فائدة الى مثلها ، ومتصرفا فيها بين جد وهزل » وأورد فيه بعض الطرف والنادر ، وعلل ذلك تعليلا نفسيا تمليه مادة كتابه الطويلة ، « ليكون القارىء . . . أنشط لقراءته وأشهى الى تصفح فنونه » . (١٤٩)

على أن ميله الى الدعابة لا ينفي عنه حدة المزاج والطبع ، فكثيرا ما تترافق هاتان الصفتان لدى عدد كبير من الناس ، وتكون الأولى مسخرة للخدمة الثانية ، كما هو الشأن لدى أبي الفرج ، اذ اشتهر باجادة فن الهجاء ، وهو الفن الذي يتفق مع هذه الصفات عادة ، لما فيه من آثار الدعابة والسخرية ، وحدة المزاج والطبع ، فوجدناه يهجو عددا من أصحابه ومعاصريه من الأدباء هجاء ساخرا يجرى مجرى الدعابة ، كهجائه أبا الحسن طازاد ، والقاضي الجهنى وأبا سعيد السيرافي والبريدي ، في بعض الأبيات من شعره (١٥٠) ، وهجائه على بن المنجم وابنه هرون في كتابين من كتبه سمي أولهم : « الفرق والمعيان بين الأوغاد والأحرار » ، والثاني « صفة هرون » ورد عليه على بن المنجم بكتاب أسماء : « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط » (١٥١) .

واذا كنا لا نعرف عن هذه الكتب شيئا ، فإن في عناوينها ما يوحى بما كان بينه وبين معاصريه من خلافات ، وتؤكد حدة طبعه ، وكان من آثارها تلك الصورة التي رسمها ابن الصايي له ، وتأثر فيها بآراء جده فيه ، وذكر أثناءها أن « الناس في ذلك العهد كانوا يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه » (١٥٢) .

(١٤٨) معجم الأدباء : ١٣ / ١٢٣ - ١٢٤ .

(١٤٩) الأغاني : ١ / ٢ .

(١٥٠) النظر الخالصة رقم ٢٥ .

(١٥١) المهرست : ص ١٧٣ ثم النظر : ٢١٣ .

(١٥٢) راجع النص . المذكور سابقا . معجم الأدباء : ١٣ / ١٠١ .

حتى بديك كنت ألفه
حسن إلى من الديوك وشقيق
لهفي عليك أبا النذير لو أنه
دفع المنايا عنك لهف شقيق
أبكى إذا أبصرت ربعتك موحشا
بتحنن وتأسف وشهيق
وله من قصيدة في وصف قطه وصفا بديعا أتى في
مطلعه على ذكر عدائه التقليدي للغار فقال : (١٥٦)
يا لحذب الظهور قعص الرقاب
لدقاق الأنياب والأذنان
زال همي منهن أزرق تركي
(م) السباليين أتمر الجلباب
قرطوه وشنقوه وحلوه
(م) أخيرا وأولا بالخصاب
فهو طورا يمشى بحل عروس
وهو طورا يخطو على عناب
حبذا ذاك صاحبا هو في المصحة (م)
أوفى من أكثر الأصحاب
وله بعد قصائد أخرى في الطير والحيوان ، تعبر عن
ولعه الشديد بها ، وكان على ما يبدو طيبا خبيرا
بأدائها ، فقل إنه من العلماء بالجوارح
والبيطرة (١٥٧) ، وروى أبو اسحق الصابي في خبره أنه
قصد داره مع بعض أصحابه فوجد مشغولا بحقن يقق
لقولنج لحقه ، فورد عليهم « عظم مورد لتناهيه في
القدارة » (١٥٨) فاعتلوا منه وأنصرفوا ، ثم كانت صلاته
بالطير والحيوان سببا في الاساءة اليه بعد ذلك وقد خلفت
هذه العلاقة آثارها في الأغاني أيضا ، إذ وقفت فيه عند
عدد كبير من شعراء الطير والحيوان ، وأورد لهم فيها
أشعارا كثيرة ، وكانت أطول قصيدة رواها في هذا

وقد ورد في بعض أخباره أيضا بعض ما يدل على
عاداته الصحية التي ترتبط بمزاجه النفسي هذا برباط
وثيق ، فلذكر التنوخي أن « من طريف أخبار العادات
أن كنت أرى أبا الفرج الأصفهاني الكاتب نديم أبي
محمد المهلب ، وكان أكلوا نهما ، فكان إذا ثقل الطعام
في معدته ، تناول خمسة دراهم لفلأ مدقوقا ، ولا
يؤذبه ، ولا تدمع منه عيناه ، وهو مع ذلك لا يستطيع
أن يأكل حمصة . . . فلما كان قبل فالجه بسنوت ، ذهبت
عليه العادة في الحمص فصار يأكله ولا يضره ، وبقيت
عليه العادة في الفلفل » . (١٥٣)

وإذا كانت هذه الأخبار أو الأقوال قد أوضحت بعض
الجوانب الظاهرة في شخصيته ، فإن هنالك جانبا آخر
يكشف لنا عن خفاياها العميقة ، وهو اهتمامه الشديد
بالطير والحيوان ، وحبها لها ، وشفقه بها ، إذ قامت بينه
وبينها ألفة قوية ، وصلة حميمة تكشف عن نفسه
الشاعرة ، وروحه المرفهة ، فجمع في داره عددا منها ،
ومن ذلك سنوره الذي كان يدعوهم يققا لشدة بياضه ،
وقد روضه على استقبال الضيوف عند مدخل الدار
ببعض الأصوات والحركات كما روى من أخباره (١٥٤)
وديكة أبو النذير الذي وافاه الأجل المحتوم بعد طول
عشرته له ، فرثاه بقصيدة « من غنثار الشعر ونادر
القصيد » كما قال بعض القدماء في تقديرها ، ومنها
قوله : (١٥٥)

خطب طرقت به أمر طروق
فظا لحلول على غير شفيق
فكأنما نوب الزمان يحيطه
بي راصدات لي بكل طريق
ذهبت بكل مصاحب ومناسب
وموافق ومرافق وصديق

(١٥٣) معجم الأدباء : ١٠٨/١٣ .

(١٥٤) م. ٥ : ١٠٥/١٣ .

(١٥٥) مقدمة الأغاني - ط دار الكتب : ٢٦/١ - ٢٨ .

(١٥٦) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣ وزال : فرق - والسبالان : الشاربان - وأتمر : مرط وقرطوه - أيسوه القرط ، وكذا شفقوه .

(١٥٧) تاريخ بغداد : ٣٩٩/١١ .

(١٥٨) معجم الأدباء : ١٠٤/١٣ - ١٠٥ .

الكتاب كله هي قصيدة محمد بن يسير في وصف شاة وهجائها ، وعدة أبياتها واحد وخمسون بيتا من الشعر . (١٥٩)

ذلك هو مجمل ما أمكن لنا الوقوف عليه مما يتصل بشخصية أبي الفرج وصفاته من أقوال وأخبار وأشعار ، على قلة ذلك كما ذكرنا من قبل ، وبيننا السبب فيه ، وسنجد في الحديث عن أخلاقه بعض ما يساعد على الكشف عن جوانب أخرى من شخصيته أيضا .

أخلاقه وسلوكه :

وقد ذكرنا أن أخلاقه لم تكن موضع اهتمام معظم من ترجم له أو ذكره من المؤلفين ، مع ما هو معروف عنهم من كثرة الحديث عن هذا الجانب في حياة الرجال عادة ، ومن ذلك حديثهم عن المرزباني محمد بن عمران (- ٣٧٨ هـ) أحد كبار الأدباء والنقاد من معاصريه ، إذ نجد معظم من يترجم له أو يذكره يشير إلى ولعه بشرب الخمرة ، وغرامه بها ، حتى قيل « وكان عضد الدولة يمتاز ببابه فيقف حتى يخرج إليه ، فيسلم ويسأله عن حاله فيقول : وكيف حال من هو بين قارورتين يعني المحبرة وقدح النبيذ » . (١٦٠)

وكذلك كان شأنهم مع ابن دريد ، « وكان قد ابتلى بشرب الخمرة ، وعبة سماع العيدان » (١٦١) فذكر ذلك عنه كل من ترجم له ، أو روى أخباره ، دون أن يغفلوا الاشارة بسعة علمه ، وصدق روايته وحسن درايته ، شأنه في ذلك شأن غيره من أمثاله من العلماء الذين وقف عند أخبارهم المؤلفون ، ولم يكن هنالك من سبب يدعوهم إلى التستر عليهم ، أو الغض منهم .

على أننا لم نجد أحدا من هؤلاء جميعا يتعرض إلى أخلاق أبي الفرج ، أو يغض منها ، ومنهم عدد كبير من معاصريه وغرمائه ، وأن كان ابن الجوزي (- ٥٩٧ هـ) بعد ذلك قد استنتج من بعض ما ورد في الأغاني وغيره من أخبار الشعراء على أخلاق صاحبه فقال : « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبروايته ، فانه يصريح في كتبه بما يوجب الفسق ، ويهون شرب الخمر ، وربما حكى ذلك عن نفسه ، ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر » . (١٦٢)

ومن الواضح أن هذا القول يستند أساسا على ما يمكن أن يتكشف للقارئ من صفات المؤلف وأخلاقه ، دون الاعتماد على أخباره الصحيحة ، وآراء أصحابه ومعاصريه فيه ، وفي ذلك مجال واسع للجدل والنقاش .

فليست أخبار الأغاني مقصورة على الخمرة وشعرائها ، إذ لا مجال للمقارنة بين أخبار هؤلاء الشعراء ، وغيرهم من الصحابة والفقهاء والمحدثين وأهل الجلد والرصانة من شعراء الجاهلية والإسلام وغيرهم ممن يحفل الأغاني بأخبارهم وأشعارهم التي تتجاوز كثيرا أخبار غيرهم فيه وأشعارهم .

وإذا كنا لا نجد في ذكره لشعراء الخمرة أو المجون وروايته أشعارهم ضيرا ، ولم نجد أحدا من القدماء يغض منه بسبب من ذلك ، وإنما وجدناهم يجمعون على الاشارة بالأغاني ومؤلفه ، فإن بإمكاننا مع ذلك أن نقف قليلا عند أهم شعراء الخمرة والمجون في هذا الكتاب ، وسنجد أنفسنا أمام حقيقة قد تدعوا إلى الدهشة حقا .

ومن أشهر هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد ، إذ نقرأ في تصدير أبي الفرج لأخباره قوله : « وكان مسلم حسن النمط ، جيد القول في الشراب ، وكثير من الرواة يقرنه

(١٥٩) الأغاني : ٢٦ - ٢١ / ١٤ . والنظر لعبد الله بن حنبل : ٢٧٣ / ١٦ . وطفيل الغنوي : ٣٤٩ / ١٥ . وحلي بن الرقاق : ٢١٠ / ٩ . وصفي بن مرفس : ٢٢٧ / ٢٢ .

والقاسم بن يوسف : ١١٨ / ٢٣ . وغيرهم .

(١٦٠) تاريخ بغداد : ١٣٥ / ٣ - ١٣٦ . وانظر الفهرست : ص ١٩٦ وانباء الرواة : ١٨٠ / ٣ . والوفيات : ٣٥٤ / ٤ . والسيرات : ١١١ / ٣ .

(١٦١) المختصر : ٩٩ / ٣ . وأنظر بمجموع الأدباء : ١٢٨ / ١٨ - ١٢٩ .

(١٦٢) المنتظم : ٤٠ / ٧ . وتتل النص ابن الأثير في البداية والنهاية ٢٦٣ / ١١ . وفيه العنق بدل الفسق .

وإذا كنا لا نجد لدى أصحاب التراجم إشارة إلى أخلاقه وسلوكه ، وإن أبا الفرج نفسه قد روى لنا بعض الأخبار التي تدل على ذلك في كتبه ، ومنها قصة خروجه إلى دير الثعالب في ظاهر بغداد « للنزهة ومشاهدة اجتماع النصارى هناك ، والشرب على نهر يزجرجد الذي يجري على باب هذا الدير » (١٦٨) كما قال في أدب الغريباء .

وروى لنا في هذا الكتاب أيضا قصة أخرى من قصص الشيعة والصبا ، إذ كان يألف فتي من أولاد الجند ، كان في نهاية الحسن ، وسلامة الخلق ، يحب الأدب ، ويميل إلى أهله ، ولم يزل يعمل به قريحته حتى عرف صدرا من العلم ، وجمع خزانة من الكتب ، فمضت له معه سير ومكاتبات وأشعار ، كان يتمنى لو جمعها في كتاب مفرد . (١٦٩)

كما روى أبو الفرج نفسه أنه سكر مع الوزير المهلب وبعض ندماه ، وانفض مجلسهم ، ولم يبق فيه غيرهما ، فطلب المهلب منه أن يهجو ، وألح في ذلك ، وأقسم عليه ، فهجاه بشطر ، وحلف ألا يكلمه أو يزيد عليه ، فأجازه المهلب وأكملته (١٧٠) .

وفيما عدا هذه الأخبار الثلاثة التي رواها أبو الفرج نفسه ، فإننا لم نقف على خبر آخر غيرها أو رأى آخر على أخلاقه وسلوكه ، وفي ذلك ما يؤكد أنه كان إنسانا غاديا بين معاصريه لم يشتهر أمره بالفسق أو المجون ، ولم يعرف بورع أو تدين ، فيذكر ذلك عنه في جملة ما ذكره أصحابه وتلاميذه على تهتك أو سرف .

وقد تناول بعض المعاصرين هذا الرأي المفرد واليتيم ، كما تناولوا من قبل أقوال ابن الصابي وأخباره

بأبي نواس في هذا المعنى (١٦٣) وقد استغرقت أخباره أكثر من ثمانين صفحة ، وتضمنت كثيرا من أشعاره في أغراض شتى ، دون أن نجد بينها بيتا واحدا في الحمرة أو المجون .

وكذلك كان شأنه مع الرقاشي ، إذ صدر أخباره بقوله : « وكان مع تقدمه في الشعر ، ماجنا خليعا متهاونا بمروءته ودينه ، وقصيدته التي يوصي فيها بالخلاعة والمجون مشهورة وأولها : (١٦٤)

أوصى الرقاشي إلى اخوانه

وصية المحمود من ندمايه .
ثم لا يقع من أخباره التي رواها وأشعاره على بيت آخر له في الحمرة أو المجنون .

أما أخبار أبي نواس ، فإنه اقتصر منها على أخباره مع جنان خاصة ، وأشار إلى أنه الفرد سائر أخباره في وضع آخر ، (١٦٥) دون أن يكون لها وجود في الأغاني كله ، ومن المرجح لدينا أنه قد أغفل ذكرها بعد أن وعد به ، ولم تسقط من الكتاب كما هو شائع ومعروف (١٦٦) .

على أن ذلك لا يعني أنه لم يولد هؤلاء الشعراء عنايته ، فالأغاني حافل بأخبارهم وأشعارهم التي تتصل باللهو والمجون ، قدر ما هو حافل بأخبار وأشعار غيرهم من الصحابة والزهاد والفقهاء والمحدثين وغيرهم من الشعراء ، دون أن يكون في ذلك كله دليل على حسن أخلاقه أو سوتها إذ طالما وجدنا غيره من المؤلفين يعنى هؤلاء الشعراء ، ومنهم من خص شعراء الحمرة بكتب مفردة ، « فالشعر بمعزل عن الدين » (١٦٧) كما يقول القاضي الجرجاني في الوساطة .

(١٦٣) الأغاني : ٣١/٢٠ .

(١٦٤) م. ٥ : ٢٤٦/١٦ .

(١٦٥) م. ٥ : ٦١/٢٠ .

(١٦٦) راجع في ذلك بحثا : « مواطن الخلل والاضطراب في كتب الأغاني » ، مجلة المناهل - الرباط - ج ٢٧ - ص ١٩٨٣ - ص ٣٢٨ - ٣٦٣ .

(١٦٧) الوساطة : ص ٦٤ .

(١٦٨) أدب الغريباء : ص ٣٤ . وانظر في دير الثعالب : معجم البلدان : ٥٠٢/٢ .

(١٦٩) م. ٥ : ص ٨٣ .

(١٧٠) معجم الأدباء : ١٠٨/١٣ .

اليتيمة المفردة أيضا ، وتوسعوا في ذلك كثيرا ، فذهب بعضهم الى القول : « وكان مسرفا أشنع الاسراف في اللذات والشهوات »^(١٧١) وأنه كان يهتم بابرار الجوانب الضعيفة من حياة الشعراء مما يمثل شخصيته وأخلاقه ، فكان الأغاني لذلك « أحفل كتاب بأخبار الخلاعة والمجنون »^(١٧٢) دون أن يكون لذلك كله ما يؤكد في الأغاني ، أو في أخبار صاحبه وآراء أصحابه ومعاصريه فيه .

والرأى الذي تدل عليه كتبه وآثاره وأشعاره وأخباره وتراجمه أنه كان وسطا بين معاصريه ، لم تخل حياته من شيء من اللهو في بعض الفترات ، دون أن يعرف بذلك أو يشتهر كما عرف به غيره واشتهر ، ومن هنا كان هذا الضكوت المطبق حول أخلاقه وسلوكه ، كما كان ذلك الضكوت عن صفاته وخصاله ، مما يؤكد أمر توسطه واعتداله ، وقد عبر عن ذلك بنفسه حين قال : « ان التوسط في كل شيء أجمل ، والحق أحق أن يتبع »^(١٧٣) .

بيد أن ما ذهب اليه ابن الجوزي وتابعه فيه معظم المعاصرين مرتبط حد بعيد بقوله عنه « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبرأيه » ، فانه كان يصرح في كتبه بما يوجب الفسق وتلك مسألة أخرى لا تخلو من الوهم والتخليط أيضا .

مذهبه الديني ومعتقده :

اشتهر أمر أبي الفرج بالتشيع في المذهب ، وكان لهذه المسألة ذيول كثيرة في كتب القدماء والمعاصرين ، لما لها من ارتباط ببردياته وأخباره ، وما لها من صلة بشخصيته

ومعتقداته في نظر بعض المؤلفين ، وان كان بعضهم قد أبدى شكه في صحتها ، دون أن يتعدى حدود هذا الشك الى اليقين ، كما تفرض ذلك قواعد البحث الموضوعي السليم .

وما دام الشك قائما في صحة هذه المسألة ، فان علينا أن نتحرى أصولها وفروعها ، ونتقصى آثارها في مؤلفاته وكتبه ، ونكشف عن حقيقة مذهبه ومعتقده .

ولا بد لنا قبل ذلك من التذكير بظروفه العائلية وظروف عصره السياسية والمذهبية ، اذ كان أبو الفرج يتنسب الى آخر خلفاء بني أمية مروان بن محمد^(١٧٤) أو « الشجرة الملعونة »^(١٧٥) كما يقول بعض أهل التشيع من المؤلفين ، وقد اجتثت جذور هذه الشجرة من باطن الأرض بعد أن زالت دولة الأمويين ، ثم أصابهم من بعد ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياصهم ،^(١٧٦) ففترقوا في أقطار الأرض بددا ، واتجه عدد منهم الى الأندلس ومصر وأصبهان وغيرها من البلدان المعروفة بمناصرة الأمويين وأهل السنة .^(١٧٧)

وقد عاش أبو الفرج حياته في ظل حكم البويهيين ، وكانوا من غلاة الشيعة شأنهم في ذلك شأن معظم الفرس والديلم ، وقد أضفوا على مذهبهم صبغة رسمية بعد استيلائهم على الحكم والخلافة العباسية في العراق وفارس ، وأظهروا تعصبهم الشديد لآل البيت وشيعتهم ، وأكرهوا الناس على مشايعتهم في ذلك^(١٧٨) .

وقد كثرت الفتن الطائفية في ذلك العصر ، وزداد التعصب ، وظهرت ردود الفعل على صورة دعوات جديدة ، صار الأدباء والمفكرون مضطرين الى مسايرة

(١٧١) المنذر الفتي : ٢٨٨/١ .

(١٧٢) م. ن. وانظر صاحب الأغاني : ص ١٣٢ و ١٤٩ و ١٥١ ومصادر الأدب : ١٧٠/١ وأبو الفرج الأصمعي : ص ١٣٤ .

(١٧٣) الأغاني : ٣٨٣/١٦ .

(١٧٤) جبهة أنساب العرب : ص ١٠٧ وانظر للمصادر السابقة .

(١٧٥) روضات الجنات : ٢٢١/٥ .

(١٧٦) انظر الكامل : ١٧٤/٥ والأغاني : ٤٤٣/٤ .

(١٧٧) انظر جبهة أنساب العرب : ص ١٠٧ . وظهر الاسلام : ٥/٢ .

(١٧٨) انظر في ذلك الكامل : ٣٣٩/٨ وابن خلدون : ٨٨٥/٣ وفلوات الذهب : ٩/٣ .

الشريف ، دون أن يشير إلى تشيع فيه ، مع ما لذلك من صلة قوية بموضوع كتابه . (١٨٥)

وروى عنه الدار قطني تلميذه « ولم يتعرض له » (١٨٦) ، كما لم يتعرض له من روى عنه الحديث النبوي من تلامذته كعلي الرزاز وابن دوما وإبراهيم بن مخلد وغيرهم من المحدثين الذين يولون هذا الجانب عنايتهم الشديد كما هو معروف (١٨٧) .

ونقل الينا أبو علي المحسن بن أبي القاسم التتويحي بعض أخباره ، ومن ذلك قوله « ومن الرواة المتسعين الذين شاهدناهم أبو الفرج الأصفهاني ، فانه كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والحديث المسند والنسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ، ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها اللغة والنحو والحرفات والسير والمغازي ومن آلة المناداة شيئا كثيرا ، مثل علم الجوارح والبيطرة ونف من الطب والنجوم والأشربة وغير ذلك » (١٨٨) .

راوية متسع حقا هذا الذي يحفظ ذلك كله ويرويه . بيد أن كلمة « المتسعين » مع وضوح مقصدها ودلالاتها لما أتى بعدها مما يوضح معناها ، قد نقلت من كتاب الخطيب البغدادي محرفة ومصحفة سهوا أو عمدا إلى : المتشيعين ، فصار أبو الفرج متشيعا وكان متسعا ، ونقل هذه الكلمة على هذه الصورة المحرفة كل من أتى بعد الخطيب من المؤلفين إلى عصرنا هذا ، وصارت من أقوى الأدلة على تشيع أبي الفرج لديهم (١٨٩) .

حكمهم وعامة الناس في عصرهم ، وكان يحبى المكي « يخفي ولاعه لبني أمية أشد الخفاء » (١٧٩) ، وقتل أبو العبر الهاشمي بيد أحد الشيعة « لقوله قالها في حق علي (ر) استحل بها دمه » (١٨٠) ، وتوفي أبو بكر الصولي بالبصرة « مستترا لأنه روى خبرا في حق علي (ر) فطلبته العامة والخاصة لتقتله » (١٨١) ، واتهم ابن المعتز قبل ذلك بالنصب والعداوة لآل البيت من الطالبين والشيعة - فأدى ذلك إلى مقتله كما هو معروف من أمره (١٨٢) ، وظل أبو الفرج نفسه يعرض عن ذكر نسبه الأموي الصريح ، ويكتفى من ذلك بالقول في مقدمة الأغاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصفهاني » (١٨٣) .

فاذا ما عرفنا هذه الظروف كلها ، أمكن لنا تقدير موقع أبي الفرج في عصره ، وحاجته الشديدة إلى اظهار المحبة والولاء لآل البيت وأشياهم ، دون أن يعني ذلك تشيعه في مذهبه الديني ومعتقداته كما هو معروف لدى معظم المؤلفين .

فقد ترجم له ابن النديم معاصره ، ولم يصفه بالشيعة ، كما لم يذكر له كتابا في الفصل الذي خصصه لمؤلفي الشيعة وآثارهم ، مع أن كتابا معروفا هو « مقاتل الطالبين » وغيره ما يمكن أن يدرج في قائمة هذه الكتب والآثار (١٨٤) .

كما ترجم له معاصره أبو نعيم الأصبهاني في « ذكر أخبار أصفهان » وهو مخصص برواة الحديث النبوي

(١٧٩) الأغاني : ١٧٣/٦ .

(١٨٠) م. ٥ : ٢٠٤/٢٣ .

(١٨١) وفيات الأعيان : ٣٦٠/٤ .

(١٨٢) طبقات الشعراء المحدثين : مقدمة المحقق : ص ١٢ .

(١٨٣) الأغاني : ١/١ .

(١٨٤) الفهرست : ص ١٧٢ - ١٧٣ وانظر ٣٢١ - ٣٢٨ و ٢٦٨ - ٢٧٨ و ٢٩٣ .

(١٨٥) ذكر أخبار أصفهان : ٢٢/١ .

(١٨٦) لسان الميزان : ٢٢٢/٤ .

(١٨٧) انظر تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ - ٣٩٩ .

(١٨٨) م. ٥ : ٣٩٩/١١ - وقد روى الخطيب هذا الخبر عن علي بن المحسن التتويحي .

(١٨٩) انظر معجم الأعيان : ٩٦/١٣ وابتناء الرواة : ٢٥٢/٢ والولايات : ٣٠٧/٣ وغيرها من المصادر والراجع المذكورة .

على ان الأمر لا يقف عند حدود هذه الكلمة المحرفة فحسب ، وانما يتعداها الى ماتفرد به محمد بن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) اذ قال ، وكان أمويًا ، وكان يتشيع (١٩٠) ولم يكن لذلك ما يؤيده لدى غيره من أصحابه ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره سوى تلك الكلمة المحرفة .

ومهما يكن من أمر فقد شاع تشيع أبي الفرج في كتب المتأخرين ، ولم يكن لهم في ذلك من دليل سوى ما ذكرناه ، ونقله الخلف عن السلف على أنه حقيقة ثابتة أيضا ، وإن كان بعضهم قد أثار حول هذه المسألة شكوكا مختلفة ، فقال ابن الأثير « وكان شيعيا ، وهذا من العجب » (١٩١) ، وقال الذهبي في العبر : « ومن العجائب أنه مرواى يتشيع » (١٩٢) ، وقال في ميزان الاعتدال : « شيعي وهذا نادر في أموي » (١٩٣) ، وقال ابن حجر : « شيعي زيدي ، وهذا نادر في أموي » (١٩٤) .

غير ان بعض الشيعة من المؤلفين لم يكتف بذلك ، بل أنكر نكرانا مبينا أن يكون لهذا التشيع المزعوم ظل من حقيقة ، وأيد رأيه بعدة دلائل قوية ، فقال الخونساري « وأياما وجد في كلماته من المديح ، ففيه أولا أنه غير صريح ، ولو سلم فهو محمول على قصد التقرب الى أبواب ملوك ذلك العصر ، المظهرين لولاية أهل البيت غالبا ، والطمع في جوائزهم العظيمة بالنسبة الى مادحيهم ، كما هو الشأن لدى كثير من شعراء ذلك الزمان ، فإن الانسان عبد الاحسان ، مع أي تصفحت كتاب أغانيه المذكور اجمالا ، فلم أرفيه الا هزلا وضلالا ، أو بقصص أهل الملاحى اشتغالا ، وعن علوم أهل بيت الرسالة اعتزالا ، مضافا الى كون الرجل

من الشجرة الملعونة في القرآن ، وداخلا في سلسلة بني أمية وآل مروان ، فكيف يمكن وجود رجل من أهل الأيمان في قوم توجه الى قاطبتهم الألعان على أي لسان ، ومن أي انسان ١٩ » (١٩٥) .

ومع ما في هذا القول من تعصب مدموم الا انه من الأقوال القليلة التي تفصح عن موقف واضح ومحدد من تشيع الأصفهاني ، اذا اعتمد فيه صاحبه على عدد من الأدلة القوية التي تفضي الى نفيه واستبعاده ، ما دام لا يتفق مع أصله ونسبه وبيته ، ولا تفصح عنه كتبه وآثاره وأخباره .

ولسنا نشك في أن الخونساري قد قرأ مقاتل الطالبين أو أطلع عليه وتصفحها اجمالا كما فعل باغاني ، فلم يجد فيه ما يدل على التشيع ، ان لم يرفيها ما رأيناه من صد عنه واعراض .

ومع أن جل المعاصرين قد ردوا أقوال القدماء في تشيع أبي الفرج ، ووثقوا بصحتها ، الا أن بعضهم قد تابعهم في شكهم واستغرابهم لذلك ، ومنهم ذ . محسن خياض في بحثه حول « التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول » اذ أبدى تعجبه الشديد واستغرابه من موقف أبي الفرج في أغانيه من شعراء الشيعة ، واغفاله ذكر أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وقرن هذا الموقف بموقف ابن المعتز منهم ، وأبدى حيرته لذلك ، لما هو معروف لديه من أمر تشيع الأصفهاني ، فلم يجد لذلك ما يسوغه في ذهنه ولم يتعد حدود هذه الحيرة والاستغراب . (١٩٦) .

كما صرح الأستاذ شفيق جبيري أنه لم يجد في الأغاني ما يدل على تشيع صاحبه ، وإن كان فيه ما يؤكد تعصبه للأمويين ، فمضى بتتبع أخبارهم فيه ، دون أن يرصد

(١٩٠) تلخيص بغداد : ٤٠٠/١١ .

(١٩١) الكامل : ٥٨/٨ .

(١٩٢) العبر : ٣٠٥/٢ .

(١٩٣) ميزان الاعتدال : ١٢٣/٢ .

(١٩٤) لسان الميزان : ٢٢١/٤ .

(١٩٥) روضات الجنات : ٢٢١/٥ .

(١٩٦) الطبع وأثره في شعر العصر العباسي : ص ٧٢ .

بيد أن أبا الفرج نفسه قد روى لنا في الأغاني قصة تدل على انكار الشيعة لهذا اللقب ، وأنفتها من اقتران اسم الامام به ، فحدثنا أن حجر بن عدي ، وكان من خاصة صحابة علي (ر) ، وقد ألقى القبض عليه بعد القضاء على ثورته على الأمويين ، فوقف بين يدي زياد بن أبيه فقال له : « ياعدو الله ، ماتقول في أبي تراب ؟ فقال : ما أعرف أبا تراب ، قال : ما أعرفك به ، أما تعرف علي بن أبي طالب ؟ قال : بلى ، قال : فذاك أبو تراب ، قال : كلا فذاك أبو الحسن والحسين ، فقال له صاحب الشرط : أيقول لك الأمير أبو تراب ، وتقول أنت لا ؟ قال : أفان كذب الأمير أردت أن أكذب ، أشهد له بالباطل كما شهد ٩١ » (٢٠١) .

ثم أتى بعد ذلك على ذكر أوصافه فقال انها وردت متفرقة في عدة مصادر وروايات جمع بينها ، فكانت منها هذه الصورة : « كان عليه السلام أسمر ، مربعاً ، وهو إلى القصر أقرب ، عظيم البطن ، دقيق الأصابع ، غليظ الذراعين ، حمش الساقين ، في عينيه لين ، عظيم اللحية ، أصلع ناعاً الجبهة » (٢٠٢) .

ولم يكمل يكمل عبارته الأخيرة حتى وجدناه يقول : « وقد أثينا على صدر من أخباره فيه مقنع ، وفضائله عليه السلام أكثر من أن تحصى » (٢٠٣) دون نجد لهذه الفضائل لديه ذكراً ، كما لم نجد لخلافه مع معاوية ، وحقه في الخلافة أثراً .

بينما وجدناه يركز في أخباره الحسن (ر) على هذا الخلاف ، ويحرص على نقل ما تبادله مع معاوية من رسائل ، ثم مبايعته لمعاوية ، وتخليه عن حقه في الخلافة ، فمقتله على يد زوجته بمال بذله لها معاوية ، ووعد لم ينجز بتزويجها من ابنه يزيد بعده (٢٠٤) .

أخبار الشيعة والطلبين وأشعارهم ، وذلك لب الموضوع وجوهه (١٩٧) .

ومع هذه الأقوال والآراء والشكوك ، لانجد أمامنا من سبيل سوى النظر في مؤلفات أبي الفرج وآثاره وأشعاره التي يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة مذهبه ، وتؤيد أمر تشيعه أو ترده .

وأول كتاب ألفه الأصفهاني في حياته العلمية هو « مقاتل الطلبين » الذي يتناول فيه سير نيف ومائتين من قتل الطلبين وشهادتهم منذ زمن الرسول (ﷺ) إلى الوقت الذي انتهى فيه من تأليفه سنة (٣١٣ هـ) . (١٩٨)

ويدل عنوان هذا الكتاب - بداءة - على نزعة شيعية ظاهرة ، مع أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من المؤلفين ، وإنما سبقه إليه عدد كبير من المؤلفين من أهل السنة أو التشيع أو غيرهم ، اذ وجدوا فيه مجالاً للتقرب إلى الحكام من أشياخ الطلبين ، وأشبعوا من خلاله رغبة عامة الناس في عصرهم ، ووجدوا فيه مجالاً للشهرة لذلك (١٩٩) .

وليس من العسير علينا استجلاء موقفه من هؤلاء الطلبين ، ومن كان على صلة بالتشيع منهم بخاصة ، من خلال عرضنا لأسلوبه في تناول أخبارهم ، وصدنا لأقواله فيهم ، وآرائه حولهم .

وأهم شخصية منهم جميعاً شخصية الامام علي (ر) ، وقد أفرد لسيرته عشرين صفحة كاملة (٢٠٠) ، بدأها بذكر لقبه : حيدرة ، ثم لقبه الآخر : أبي تراب وأكد أن الرسول (ﷺ) قد لقبه به بعد خلافه مع فاطمة ، وأورد ذلك في سياق حديث مسند ، دون أن يكون في ذلك ما يستغرب في ظاهر الأمر .

(١٩٧) دراسة الأغاني : ص ٢٩ - ٣٩ .

(١٩٨) مقاتل الطلبين : ص ٤ . والنظر : ص ٧٢١ .

(١٩٩) النظر مقدمة المقاتل : ص ٤ . والفهرست : ص ١٣٨ وما بعدها .

(٢٠٠) مقاتل الطلبين : ص ٢٤ - ٤٥ .

(٢٠١) الأغاني : ١٤٤ / ١٧ - ١٤٥ .

(٢٠٢) المقاتل : ٢٧ .

(٢٠٣) م : ص ٢٨ .

(٢٠٤) م : ص ٤٦ - ٧٣ .

ومن هؤلاء الطالبين عبد الله بن معاوية العلوي ،
« وكان سيء السيرة ، ردي المذهب مستظهراً ببطانة
السوء ومن يرمى بالزندقة ، ولولا أن يظن أن خبره لم
يقع علينا لما ذكرناه مع من ذكرنا » (٢٠٥) كما قال أبو
الفرج في صدر سيرته في المقاتل ، وكان قد اشترط على
نفسه في أول هذا الكتاب « أن يقتصر في ذكر أخبارهم
على من كان محمود الطريقة ، سديد المذهب ، لامن
كان بخلاف ذلك ، وعدل عن سبيل أهله ، ومذاهب
أسلافه ، وكان خروجه على سبيل عبث أو فساد » (٢٠٦)
ولم يكن فيما ذكره من أخبار هذا الطالب سوى ما يدل على
فساد السيرة والمذهب ، والخروج على سبيل العبث
والفساد ، والسطور على القوافل ، وانتهاك الحرمات ،
وقد كرر أخباره بصورة أوسع في بعد ذلك بزمان طويل .
ولم تكن صورة الطالبين في الأغاني مختلفة عن
سابقتهما في المقاتل ، وإنما هي أوسع قبلاً ، وأكثر
تفصيلاً ، وأقوى دلالة على موقف مؤلفه منهم .

ولم يفرد لعل (ر) أخباراً فيه ، وإنما أورد بعض
أخباره وأقواله في ثنياه ، ولدى تتبعنا لها عبر أجزاءه
الطويلة لم نقع فيه على خبر من أخبار فضائله ومكارمه
وعبقريته وشاعريته أو غير ذلك مما هو شائع ومشهورة في
أوساط الشيعة وغيرهم .

ومن هذه الأخبار التي رواها في الأغاني خبرة مع النبي
(ﷺ) وقد التمس منه أن يذهب له ابنة حاتم الطائي ،
وقد وقفت بين يديه مع أسرى طيء ، فأبى عليه ذلك
وقال (ﷺ) : ان أباه كان يحب مكارم الأخلاق ،
وأطلق سراحها » (٢٠٧)

ومنها قصته مع أرملة الزبير بن العوام : وقد بعث
يخطبها بعد مقتل زوجها عقب موقعة الجمل ، فلم
ترض بذلك ، ثم تزوجها الحسن ابنه من بعد . (٢٠٨)
ومنها خبره مع الأحنف بن قيس ، وقد ثارت ثائرة
الامام في وجهه ، فأخذ يشتمه في المسجد ويقول له :
« حائك وابن حائك ، ومنافق وابن منافق ، وكافروا بن
كافر » . (٢٠٩)

وقوله في تفسير قوله تعالى : « الذين بدلوا نعمة الله
كفراً » ان المقصود بها « الأفجران من قريش : بنو أمية ،
وبنو مخزوم » . (٢١٠)

ثم خبره وقد بعث إليه سعيد بن العاص بهدايا
جليلة ، وكتب إليه يقول : « اني لم ابعث الى احد باكثر
مما بعثت به اليك ، الا شيئاً في خزائن امير المؤمنين »
فقال : « لشد ما تحظر بنو أمية تراث محمد (ﷺ) اما
والله لئن وليتها لانفضنها نفص القصاص لتراب
الوئمة » ثم اورد هذا الخبر برواية اخرى مشابهة ، امعانا
في توثيقه وتأكيده ، (٢١١) ، ورد فيها قوله : « والله لا
يزال غلام من غلمان بني أمية يبعث إلينا مما افاء الله على
رسوله بمثل قوت الأرملة ، والله لئن بقيت لانفضنها
نفص القصاص لودام التربة » ولم يزد أبو الفرج في
التعليق على ذلك سوى قوله : « هكذا في هذه الرواية :
ودام التربة ، بدل تراب الوئمة » (٢١٢) .

اما « اخبار الحسين بن علي » (٢١٣) فقد استغرقت
اكثر من خمس وثلاثين صفحة في الاغاني ، لم يكن
للحسين من نصيب فيها سوى ذكر اسمه ونسبه ثم تفرغ
أبو الفرج بعد ذلك لشرد اخبار ابنته سكينه مع الشعراء

(٢٠٥) م. ٥ : ص ١٦٢ .

(٢٠٦) م. ٥ : ص ٥ .

(٢٠٧) الأغاني : ٣٦٤ / ١٧ .

(٢٠٨) م. ٥ : ٦٢ / ١٨ - ٦٣ .

(٢٠٩) م. ٥ : ١٥ / ٢١ .

(٢١٠) م. ٥ : ١٤٨ / ١٥ .

(٢١١) والظر في منهجه التوثيقي بحثنا : « مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب » ، مجلة للدراسة دمشق ج ٢٥٦ ، ص ١٩٨٣ ، ص ٧ - ٤٧ .

(٢١٢) الأغاني : ١٤٤ / ١٢ والوئمة : قطعة الكرش ، والتربة : الكرش .

(٢١٣) م. ٥ : ١٦ / ١٣٧ - ١٣٨ .

تدل على ذلك وتؤكد صحة ما ذهب إليه بعض النقاد من أمر تدينه في شعره .

ولم يبق من أخبار الطالبين في الأغاني كله سوى « أخبار عيسى بن موسى الهاشمي » وهو أحد الأئمة المعروفين بالتدين والورع وحسن المذهب والسياسة ، كما أكد أبو الفرج في أخباره التي لم يتجاوز فيها ثلاث صفحات أو أقل من ذلك (٢١٩) .

ومما لا يخفى أن أبا الفرج الراوية المتسع كان بإمكانه أن يختار من أخبار هؤلاء الطالبين غير ما أورده مما لا يدل على شيء معهم ، أو ميل اليهم في كل الأحوال .

على أن موقفه من الطالبين وحدهم - مع وضوحه وقوة دلالاته - لا يكفي للدلالة على تشيعه أو غير ذلك ، وإنما علينا أن نتابع البحث في اتجاهات أخرى لعل أهمها رصد أخبار شعراء الشيعة في الأغاني ، وتحري موقفه منهم ، عسى أن يفيد ذلك في هذه المسألة .

وقد مر معنا من قبل أن من ذكر تشيعه أشار إلى أنه « شيعي زيدي » (٢٢٠) وعلى ذلك فينبغي أن يولى شعراء الزيدية قسطاً وافراً من اهتمامه وعنايته ، بيد أننا مع ذلك لا نقع في الأغاني كله على ذكر لغير واحد منهم هو مديف بين ميمون « مولى بني هاشم » وكان شديد التعصب لهم في أيام بني أمية (٢٢١) ، ولم يورد من أخباره سوى خبرين قصيرين يدور الأول منها حول خلافه مع بعض أقرانه ، والثاني حول مديحه للمنصور ، وتعريضه بالطالبين في قصيدته التي يقول فيها هذا البيت الذي اختاره أبو الفرج من مجموع شعره ، ولم يذكر لنا غيره :

والمغنيين وأما أخبارها مع ابن سريج المغني فقد خصص لها موضعاً آخر أيضاً . (٢١٤) .

وبعد أخبار الحسين ، أو قل أخبار سبكيته ، نقع على « أخبار محمد بن صالح العلوي » (٢١٥) ، فلا نقرأ سوى أخبار سكره وعريذته ، ومعاشرته لاهل المجون والزندقة من بطائنه وخروجه على سبيل السطو والفساد ، وبعض أشعاره في الغزل ومديح المتوكل والمتنصر من خلفاء بني العباس .

أما أخبار عبدالله بن الحسن بن علي (٢١٦) فيدور معظمها حول جدته أم اسحق ، وكانت من أجل نساء قریش خلقاً « كما ذكر أبو الفرج » ، ثم روى لنا طرفاً من أخبار أمه فاطمة بنت الحسين بن علي ، ومنها وقوفها بين يدي زوجها في ساعات نزعها الأخيرة ، وقد أخذ عليها عهداً ألا تتزوج من عبدالله بن عمر بن عثمان بن عفان بعده ، فأقسمت على ذلك ، ثم كفرت عن يمينها ، وتزوجت منه بعد موته ، وفي آخر أخباره وجدناه - يقف بين يدي المنصور ، فأخذ يعيره بامتهاته ، ثم زج به في السجن .

ولم يكن عبدالله من معاوية العلوي « محمود المذهب في دينه » ، وكان يرمي بالزندقة ، ويستولي عليه من يعرف بها ، ويشهر أمره فيها ، وكان قد خرج بالكوفة في آخر أيام مروان بن محمد . . وقتله أبو مسلم (٢١٧) ، كما ذكر أبو الفرج في صدر أخباره التي أتى فيها على رواية ما يدل على فساده ومجونه وزندقته فحسب .

أما « أخبار علي بن عبدالله الجعفري » (٢١٨) فقد اقتصر منها على خبر يقيم يدل على تدينه ، وروى له أبياتا

(٢١٤) م. ٥ : ١٧ / ٤٢ - ٤٥ .

(٢١٥) م. ٥ : ١٦ / ٣٦٠ - ٣٧٢ .

(٢١٦) م. ٥ : ٢١ / ١١٤ - ١٢٥ .

(٢١٧) م. ٥ : ١٢ / ٢٢٥ .

(٢١٨) م. ٥ : ٢٢ / ٢٢٣ - ٢٢٥ .

(٢١٩) م. ٥ : ١٦ / ٢٤١ - ٢٤٣ .

(٢٢٠) لسان الميزان : ٤ / ٢٢١ .

(٢٢١) الأغاني : ١٦ / ١٣٥ - ١٣٦ .

ياسوء تا للقوم لا كفوا ولا
اذ حاربوا كانوا من الأحرار
واذا ما تجاوزنا شعراء الزيدية الى غيرهم من شعراء
الشيعة ، فاننا نقع في الأغاني على « أخبار الكميت بن
زيد » (٢٢٢) التي استغرقت أربعين صفحة كاملة ، بدأها
بخبر رثائه زيد بن علي في لاميته الشهيرة التي اكتفى منها
برواية بيت واحد فحسب ، بينما وجدناه يروي من
قصيدته في مديح يزيد بن معاوية ثلاثة وعشرين بيتا ،
اضافة الى ما رواه من مدائحه الأخرى في بني أمية ، ولم
يذكر لنا من هاشمياته - وهي من أجود شعره - سوى
عشرة أبيات - وختم أخباره برواية ستة أبيات من قصيدته
في مديح خالد القسري عدو الطالبيين والشيعة اللدود .
وكذلك كانت أخبار دعلج بن علي الخزاعي (٢٢٣)
التي خصها بخمسين صفحة ، بدأها بالاشارة الى تشيعه
فقال : وكان من الشيعة المشهورين بالميل الى علي (ر)
وقصيدته :

« مدارس آيات خلت من تلاوة »

من أحسن الشعر ، وفاخر المدائح المقولة في أهل
البيت عليهم السلام ، (٢٢٤) ولم يرو لنا منها سوى هذا
الشطر ، كما لم يرو لنا من هاشمياته - وهي جل شعره -
سوى اثني عشر بيتا علق على آخرها بأنه : « ما بلغه أن
الرشيد مات ، حتى كافأه بأقبح مكافأة » ، وقال قصيدة
مدح بها آل البيت ، وهجا الرشيد (٢٢٥)

ومن هؤلاء الشعراء ديك الجن « وكان شديد
التشعب والعصبية على العرب ، وكان يتشيع تشيعا

حسنا » (٢٢٦) ولم يرو لنا بيتا واحدا منها ، بينما نراه يروي
قصيدته في هجاء ابن عم له كاملة ، وقدم منتخبات من
شعره في تعزية جعفر بن علي الهاشمي ، ثم رثائه .

أما موقفه من أكبر شعراء الشيعة وأشهرهم السيد
الحميري فلا يدل على أثر للتشيع في نفسه ، اذ قال في
صدر أخباره : « وكان يفرط في سب أصحاب الرسول
وازواجه في شعره . . . وليس يخلو من مدح بني هاشم أو
ذم غيرهم ممن هو عنده ضد لهم . وتولا أن أخباره كلها
تجري هذا المجرى ولا تخرج عنه ، لوجب ألا نذكر منها
شيئا . . . ولم نجد بدا من ذكر أسلم ما وجدناه له
وأخلاها من سب أخباره على قلة ذلك » (٢٢٨) .

وكان عتية بن مرداس من صحابة علي (ر) وأنصاره
« وهو شاعر مقل ، مخضرم ، هجاء خيث اللسان
بذيء » ، وابن قسوة لقب لزمه في نفسه (٢٢٩) وقد
اقتصر من أخباره على ما يدل على ذلك فحسب ، كما ذكر
لنا خبره وقد قصد عبد الله بن عباس وكان يتولى البصرة
لعملي - ومدحه فقال له : « وما مروءة من يعصي
الرحمن ، ويقول البهتان ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ا
والله لئن أعطيتك لأعيننك على الكفر
والعصيان » (٢٣٠) .

ولم نجد في أخبار أبي الأسود اللؤلؤي سوى ما يؤكد
تحامل أبي الفرج عليه ، اذ اختار منها ما يدل على بخله
وطمعه وتقلب هواه ومصانعته للأمويين وشكته في صحة
خلافة علي (ر) كما أكد ذلك القشيري في آخر خبر رواه
أبو الفرج عنه قبل أن يتقل الى وفاته . (٢٣١)

- (١٢٢) م. ٥ : ١/١٧ - ٤٠ .
(٢٢٣) م. ٥ : ١١٩/٢٠ - ١٨٦ .
(٢٢٤) م. ٥ : ١١٩/٢٠ .
(٢٢٥) م. ٥ : ١٨٠/٢٠ .
(٢٢٦) م. ٥ : ٥١/١٤ .
(٢٢٧) م. ٥ : ٥١/١٤ .
(٢٢٨) م. ٥ : ٢٣٠/٧ .
(٢٢٩) م. ٥ : ٢٢٦/٢٢ .
(٢٣٠) م. ٥ : ٢٢٨/٢٢ .
(٢٣١) م. ٥ : ٢٩٧/١٢ - ٢٣٤ .

والثناء عليه فقال : « واقتصرت من أخباره على ما ذكرته ، دون ما يستحقه من التفضيل والتبجيل والثناء الجميل » (٢٣٥)

وكان ابن المعتز أشد انحرافا عن آل البيت والشيعة من إبراهيم ، فتعرض لذلك إلى هجوم عنيف من أنصارهم ، فدافع أبو الفرج عنه دفاعا حاراً رد فيه على الطاعنين عليه ، وغض من أقدرهم ، ورفع قدره فقال : « ولكن أقواماً أرادوا أن يرفعوا أنفسهم الوضيعة ، ويشيدوا بذكرهم الحامل ، فلا يزدادون بذلك إلا ضعة ، ولا يزداد الآخر إلا ارتفاعاً ... عدلوا عن ثلبه في الآداب إلى التشنيع عليه بأمر الدين ، وهجاء آل أبي طالب » (٢٣٦) وأسهب في الأب عنه ، وأطال في ذكر فضائله وسعة علمه ورجاحة عقله ، وأورد من أخباره وأشعاره ما يدل على ذلك ويؤكد ، وله في الدفاع عن شعره موقف آخر بديع (٢٣٧) .

وكذلك كان مروان بن أبي حفصة معروفًا بالنصب والانحراف عن الشيعة والعلاليين وقد أفرد أبو الفرج أخباره في موضعين مختلفين من الأغاني ، أتى في الأول منها على سرد أخباره مع المتوكل ومدائحه فيه ، وخص الثاني بأهاجيه في الشيعة والعلاليين ، وكان أول خبر منها بعد أسناده : « دخل مروان على المتوكل فأنشده قوله :

سلام لي جمل وهيئات من جمل
ويا حبذا جمل وان صرمت حبل
وهي من مشهور شعره ، وفيها يقول :
أبوكم علي كان أفضلب منكم
أباه ذوو الشورى ، وكانوا ذوى فضل
وماء رسول الله اذ ساء بته
بخطبته بنت اللعين أبي جهل

وأخر ما يمكن أن نقف عنده مما يتصل بشعراء الشيعة وأشعارهم في الأغاني تلك القصيدة الشهيرة التي تنسب إلى الفرزدق في مديح الإمام زين العابدين علي بن الحسين ومنها :

يفضي حياء ويفضي من مهابته
فما يكلم إلا حين يبتسم

وقد أطال أبو الفرج الوقوف عندها ، وخص حديثه عنها بخمس صفحات ليؤكد أنها للحزين الكنانى في مديح عبد الله بن عبد الملك بن مروان (٢٣٢) .

ذلك هو مجمل ما ورد في الأغاني من أخبار شعراء الشيعة وأشعارهم ، وقد لاحظنا بخله الشديد في رواية أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وحرصه على إبراز مثالبهم ، والغض منهم ، وليس في ذلك كله ما يؤيد من يرى في التشيع مذهباً له .

على أن البحث الموضوعي السليم يقتضي منا السير في اتجاه مغاير ، ورصد أخبار الناصبيين والعثمانيين والأمويين في الأغاني ، والكشف عن موقف الأصفهاني منهم ، مما يمكن أن يعين على تبين جوانب أخرى قد تكون أكثر قيمة وأهمية .

ولعل أجدرهم بحقد الشيعة وعدائهم أهل النصب لكراهيتهم الشديدة للعلاليين وشيئتهم وعلى رأسهم إبراهيم بن المهدي « وكان شديد الانحراف على علي بن أبي طالب وشيعته » (٢٣٣) كما قال أبو الفرج في صدر أخباره ، إلا أنه لم يدع فضيلة أو مكرومة إلا ونعت بها وقال : « وكان رجلاً عاقلاً فهماً ديناً أديباً شاعراً » (٢٣٤) . وروى من أخباره الكثيرة التي تجري هذا المجرى أطرافاً عديدة ، ووجد نفسه مقصراً في حقه

(٢٣٢) م.ن : ٣٢٥/١٥ - ٣٢٩ .

(٢٣٣) م.ن : ١٢٦/١٠ .

(٢٣٤) م.ن : ١٢٦/١٠ .

(٢٣٥) م.ن : ٩٦/١٠ .

(٢٣٦) م.ن : ٢٧٥/١٠ - ٢٧٦ .

(٢٣٧) راجع في ذلك كتابنا « فصول في النقد العربي القديم » ص ٢٥٨ - ٢٥٩ . وبحسب مجلة « الموقف الأدبي » دمشق - ع ١٦١ و ١٤٢ و ١٤٣ خاص بالقرص ١٨٠ -

١٨١ .

فَظَمَ رَسُولُ اللَّهِ صَهْرَ أَبِيكُمْ
عَلَى مَنْبَرِ الْإِسْلَامِ بِالْمَنْطِقِ الْفَصْلِ
وَحَكَمَ فِيهَا حَاكِمِينَ أَبُوكُمْ
هُمَا خَلْعَاهُ خَلَعَ ذِي النُّعْلِ لِلنُّعْلِ
وَقَدْ بَاعَهَا مِنْ بَعْدِهِ الْحَسَنُ ابْنَهُ
فَقَدْ أَبْطَلَا دَعَا كَمَا الرِّثَّةُ الْحَبْلُ
وَحَلَيْتُمُوهَا وَهِيَ فِي غَيْرِ أَهْلِهَا
وَعَالِبَتُمُوهَا حَيْثُ صَارَتْ إِلَى الْأَهْلِ
فَوَهَبَ لَهُ الْمُتَوَكِّلُ مِائَةَ أَلْفِ دِرْهَمٍ (٢٣٨) .

ومن الملاحظ أن أبا الفرج قد اختار من هذه القصيدة هذه الأبيات دون غيرها ، ولم يجهد في ذلك حرجا في نفسه ، ولطالما وجدناه يحجم عن رواية كثير مما قالته الشعراء في آل البيت وشيعتهم من مدائح وأشعار كما مر منا قبل قليل .

ولم تكن قصيدة أبان اللاحقي في تأكيد حق العباسيين بالخلافة ، ودحض حجج الشيعة وتفيندها بأقل من سابقتها ، وقد روى لنا منها خمسة أبيات لعلها أهم ما فيها مما يمثل ذلك الغرض وقال بعد ذلك : « وهي طويلة قد تركت ذكرها لما فيه » (٢٣٩) .

ومما يلحق بهذه الفئة من الناصبيين خالد القسري ، إذ كان من ألد أعداء الشيعة وأحد عمال بني أمية وقادتهم قبل ثورته عليهم ، وتنكيل هشام بن عبد الملك به ، وقتل ابنه والتمثيل بجثته كما روى أبو الفرج من أخباره ، وأبدى فيها تعامله الشديد عليه ، وذلك مرتبط - في نظرنا - بهذه الأخبار ، فكان جديرا باللعن والشتيمة لديه (٢٤٠)

ومهما يكن من أمر فلسنا نخلي الأصفهاني من تعاطف

مع هذه الفئة من الناصبيين إذ وجدناه شديد الإعجاب بهم ، ومدافعا عنهم ، ومكثرا في سرد أخبارهم التي تمثل مذهبهم ، ورواية أشعارهم التي تحري هذا المجري .

ولم يكن موقفه من بعض من ذكر أخبارهم من العثمانية مختلفا عن ذلك ، ومنهم نائلة بنت الفرافصة زوج عثمان بن عفان (ر) إذ نفذ إلى أخبارها من خلال بيتين مما يغني فيه من شعرها في رثاء زوجها ، وجعلها مقصورة على خبر مقتله رواية عنها ، إذ كانت معه أو حاولت دفع السيوف عنه ، فقطعت أصابعها وأكملت طريقها إلى رقبة الخليفة الراشدي ، ثم نقل إليها رسالتها إلى معاوية تستحثه فيها على الأخذ بشأره ، وتصف مقتله ، وتقول في أولها : « وكان علي من المحرضين ، ولم يقاتل معه ، ولم ينصره ، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله به » (٢٤١) .

كما تقول في آخرها :

« ورحمة الله على عثمان ، ولعن الله من قتله ، وصرعهم في الدنيا مصارع الخزري والمثلة ، وشفى منهم الصدور » (٢٤٢) . وكان أثناء ذلك قد روى قصيدتها المؤثرة في رثائه ولعن قتلته كاملة ، كما روى لنا من قبل قصيدة أخرى في رثائه لكعب بن مالك الأنصاري شاعر الرسول (ص) (٢٤٣) .

أما أخبار الأمويين وشعرائهم في الأغاني فهي كثيرة جدا ، إذ استغرقت أكثر من نصف كتاب الأغاني ، وقد أورد فيه أخبار نحو من مائة وخمسين شاعرا من شعرائهم ، دون غيرهم ممن كان في عصرهم من الشعراء ، وكان يفيض في رواية أخبارهم وأشعارهم التي قالوها في مدحهم ، وقد تفصى الأستاذ شفيق جبيري ذلك عبر أجزاء الأغاني ، وأورد أدلة كثيرة

(٢٣٨) الأغاني : ٢٣ / ٢٠٦ - ٢٠٧ .

(٢٣٩) م. ن : ٢٣ / ١٦١ .

(٢٤٠) م. ن : ٢٢ / ١ - ٢٩ .

(٢٤١) م. ن : ١٦ / ٣٢٥ .

(٢٤٢) م. ن : ١٦ / ٣٢٦ .

(٢٤٣) م. ن : ١٦ / ٢٢٨ - ٢٢٩ .

الحكم بن أبي العاصي وقد بكى حين رأى رأس الحسين (ر) ورثاه بشعر مؤثر^(٢٤٨) ، وخبر عبدالله بن الحسين بن علي الطالبي وقد طلب من العلي أن ينشده قصيدته في رثاء بني أمية ، فأنشده منها واحدا وعشرين بيتا رواها أبو الفرج كلها ، فبكى محمد بن عبد الله فقال له عمه الحسن بن حسن بن علي : « أتبكي على بني أمية وأنت تريد ببني العباس ما تريد ؟ فقال : والله يا عم لقد نقمنا على بني أمية ما نقمنا ، فما بنوا لعباس الا أقل خوفا لله منهم ، وإن الحجة على بني العباس لأوجب منها عليهم ، ولقد كان للقوم أخلاق ومكارم وفواضل لأبي جعفر »^(٢٤٩)

أما مدائح الأمويين فقد أفاض في روايتها ، ومن ذلك قصيدة العلي في مديح هشام بن عبد الملك وبني أمية التي روى منها أربعين بيتا كاملة فكانت من أطول ما رواه الشعراء في كتابه^(٢٥٠) وقصيدته الأخرى فيهم وقد روى منها واحدا وعشرين بيتا ،^(٢٥١) كما روى من رثائه إياهم مثل هذا العدد أيضا^(٢٥٢) ، وروى من قصيدة العدلي بن الفرخ في مديح الحجاج والأمويين سبعة وثلاثين بيتا^(٢٥٣) ، ومن مدائح مروان بن أبي حفصة وعدى بن الرقاع وأعشى ربيعة وأميرة بن أبي عائد والأخطل والفرزدق وجريز وغيرهم كثير من الشعراء السذجين أطال في رواية أشعارهم في الأمويين ، ومدائحهم .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن نؤكد بثقة تامة تعصبه الشديد لآله من بني أمية ، وانحرافه عن هو ضد لهم من الشيعة والطلبين ، وميله إلى أعدائهم من الناصبية

ومتنوعة تؤكد انحيازه للأمويين ، ودفاعه عنهم ، وحرصه على اظهار محاسنهم الكثيرة التي تغفل عن بعض سيئاتهم التي لم يغفل ذكرها وروايتها أيضا^(٢٤٤) .

ومما يمكن أن نضيفه إلى ذلك أمورا كثيرة منها تمجيد أبي سفيان واكباره ، فأفاض في الحديث عن مكانته الرفيعة في الجاهلية والإسلام ، وتقديم الرسول (ص) له ، واکرام هرقل إياه ، وسبقه إلى تأسيس حلف الفضول في الجاهلية ، وغير ذلك من مكارمه الكثيرة التي حرص على ذكرها في مواضع مختلفة من كتابه^(٢٤٣) .

وكثيرا ما وجدناه يقف موقف المدافع عن الأمويين ، ويدحض التهم اللاصقة بهم ، ومن ذلك قصة وضاح اليمن مع زوجة الوليد بن عبد الملك ، اذ قام بنفيها والحكم بنحلها ، وأورد على ذلك عدة روايات مختلفة ، وأكد أن أحد الزنادقة الشعويين قد صنع هذا الخبر^(٢٤٦)

كما حاول نفي ما يلصق بالوليد بن يزيد من الأشعار التي تدل على كفره فقال : « وله أشعار كثيرة تدل على خبثه وكفره ، ومن الناس من ينفي منه ذلك وينه ، ويقول انه نحله وألصق به »^(٢٤٧) دون أن يورد على ذلك أي دليل آخر .

وقد لاحظنا أنه يركز على إبراز جانب خفي من علاقة الأمويين بالطلبين قلما وجدنا غيره يلم به أو يشير إليه ، وهو الجانب الإيجابي من هذه العلاقة ، وقد أكد هذا الجانب في مناسبات كثيرة منها قصة عبد الرحمن بن

(٢٤٤) دراسة الأملاني : ص ٢٨ - ٤٣ .

(٢٤٥) الأملاني : ٣٤١/٦ - ٣٥٦/١٧ و ٢٧٨ .

(٢٤٦) م.ن : ٢٢٤/٦ .

(٢٤٧) م.ن : ٢/٧ .

(٢٤٨) م.ن : ٢٦٣/١٣ .

(٢٤٩) م.ن : ٢٩٨/١١ .

(٢٥٠) م.ن : ٣٠٤/١١ - ٣٠٧ .

(٢٥١) م.ن : ٣٠٧/١١ - ٣٠٩ .

(٢٥٢) م.ن : ٢٩٨/١١ - ٢٩٩ .

(٢٥٣) م.ن : ٢٣٢/٢٢ - ٢٣٥ .

العرقية والعنصرية التي تتعارض ومبادئ الدين الحنيف ، وتؤدي في النهاية الى هدم اركانه .

وقد وردت هذه الحملة القوية اثناء حديثه عن نسب الشاعر ابي عيينه وقد طعن فيه بعض اهل الشعب والمثالب من امثال : « الهيثم بن عدي ، وابن عبيدة ، وابن مزروع ، وسائر من جمع كتابا في المثالب » ثم قال : « وليس هذا من الاقوال المعول عليها ، لان اصل المثالب زياد لعنه الله لما ادعى الى ابي سفيان ، وعلم ان العرب لا تقر له بذلك مع علمها بنسبه ، ومع سوء آثاره فيهم ، حمل كتاب المثالب ، فالصق بالعرب كلها عيب وعار ، وحق وباطل ، ثم بني على ذلك الهيثم بن عدي وكان دعيا - فأراد ان يعر اهل البيوتات تشفيا منهم ، وفعل ذلك ابو عبيدة معمر بن المثنى ، وكان اصله يهوديا واسلم جده على يدي بعض آل ابي بكر الصديق (ر) ، فانتمى الى ولاء بني تميم ، فجدد كتاب زياد ، وزاد فيه ، ثم نشأ غيلان الشعبي لعنه الله ، وكان يوري عنه في عوراته للاسلام بالتشعب والعصية ، ثم انكشف امره بعد وفاته ، فأبدع كتابا عمله لطاهر بين الحسين وكان شديد الشعب والعصية ، خارجا عن الاسلام بأقاعيله ، فبدأ فيه بمثالب بني هاشم ، وذكر مناكحهم وامهاتهم وصنائعهم ، وبدأه بالطيب الطاهر رسول الله (ﷺ) فغمصه وذكره ، ثم والى بين اهل بيته الأذكىاء النجباء ، ثم ببطون قريش على الولاء ، ثم بسائر العرب ، فالصق بهم كل كذب وزور ، ووضع عليهم كل خبر باطل ، واعطاه طاهر على ذلك مائة ألف درهم فيما بلغني (٢٥٤) .

ومع ما يمكن ان يكشف عنه هذا النص الهام من حقائق تدل على موقفه من الشعوبيين واصحاب المثالب ، وادراكه العميق لحقيقة غاياتهم ومقاصدهم وطبيعة مذاهبهم وامواتهم ، الا اننا وجدنا بعض المعاصرين يحذر من شعوبيته (٢٥٥) . ويرى الاستاذ محمد كرد على انه « من جملة المؤلفين المتعصبين ممن لم

والعثمانية واضرابهم ، وفي ذلك ما يدفع رأى من يرى في التشيع مذهباً له ، اعتماداً على قول يثيم مفرد ، أو كلمة محرفة ، دون أن يكون لذلك القول ما يؤيده لدى أصحابه وتلامذته ومعاصريه ممن ترجم له أو ذكره أو نقل إلينا أخباره ولم نجد له صدى في كتبه ومؤلفاته وآثاره وأقواله ، وهي خير دليل على ذلك في نهاية المطاف .

وإذا كنا قد أفضنا في البحديث عن هذا الجانب الهام من شخصية هذا الأديب الكبير ، ومصححنا بذلك وهما تاريخيا ظال أمده ، فإن ذلك مرتبط في نظرنا بأصول البحث العلمي الدقيق ، اذ يفرض علينا توثيق كل ما يتصل بالشخصية موضوع البحث من أقوال وآراء ، دون النظر في قيمتها وأهميتها ، قدر ارتباطه - في نظر كثير من القدماء وغيرهم - بمرويات أبي الفرج وأخباره وأحكامه النقدية والتاريخية كما هو الشأن لدى ابن الجوزي وغيره ، وقد يتعدى ذلك بعض الدارسين في عصرنا فيؤكد تشعبه فضلا عن تشيعه .

أبو الفرج والشعوبية :

ومن المعروف ان العصر العباسي قد حفل بعداوات شتى ، ونزعات متباينة ، ومذاهب مختلفة ، كان من أهمها وابعدها اثرا في تاريخ العرب والمسلمين الدعوة الشعوبية التي تمثل خلاصة الصراع العنصري والفكري الدائر ما بين العرب وانصارهم ، والفرس واشياعهم في ذلك العصر .

وقد كانت لهذا الصراع اسباب عديدة ، ونتائج خطيرة ، لا مجال للحديث عنها في هذا المقام فليس يهمنا من ذلك سوى ما يتصل بأبي الفرج فحسب .

وكنا قد ذكرنا من قبل انه عربي صليبي ، ينتهي نسبه عند جده السابع مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأجزهم ، فكان لذلك اثره في شخصيته وكتبه كما مر معنا قبل قليل ، كما كان له اثر مماثل في حملته العنيفة على الزنادقة والشعوبيين ، فأكد ارتباط دعوتهم بنزعتهم

(٢٥٤) م . ٥ : ١٧/٢٠ .

(٢٥٥) دراسة الأهل : ص ٥ .

على أننا وجدنا الخطيب يذكر له كتابا آخر من كتبه باسم : « أيام العرب ومثالبها » وقد ورد عند غيره من القدماء باسم : « أيام العرب » فحسب ، وتفرّد بهذا الدليل وحده (٢٥٩) .

ونسب إليه الأب اليسوعي - من جملة ما نسب إليه من كتب باسم : « اعيان الفرس » وهو من تأليف أبي الفرج علي بن حمزة الأصفهاني ، أحد معاصري أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني وكان لذلك اثره في هذا الخلط ، ان كان ابن حمزة فارسي الأصل (٢٦٠) .

ولعل في ذلك كله ما دعا الامتداد كرد علي وغيره الى القول بشعوبيته ، وتعصبه على العرب ، وهو القول الذي يدرج في قائمة الاقوال الاخرى الكثيرة التي وقفنا عليها ، ولم نجد لها ما يؤيدها ، دون ان تنجو وفاته من شيء منها ايضا .
وفاته :

ولم تنج وفاة الأصفهاني من شيء مما مر ذكره ، اذ نقلت اليها حول تحديد زمنها عدة اقوال مختلفة اكتسب واحدا منها الشهرة دون غيره ، دون ان يكون له ما يؤيده ايضا .

فقد ذكر ابن النديم معاصره وصاحبه انه « توفي سنة نيف وستين وثلاثمائة » (٢٦١) وقال ابو نعيم الأصفهاني « ادركته ببغداد ورأيت ، ولم يقدر لي منه سماع ، وتوفي سنة سبع وخمسين وثلاثمائة ببغداد » (٢٦٢) بينما قال تلميذه محمد بن أبي الفوارس انه « توفي سنة ست وخمسين وثلاثمائة » (٢٦٢) ، واكد الخطيب البغدادي ذلك فقال : « وهذا هو القول الصحيح في وفاته » (٢٦٣)

تسلم نفوسهم من الشعوبية ، وكان التشيع غالبا عليهم » (٢٥٦) .

دون ان يكون لهذا الرأي ما يبرره ، اذ لم يدل عليه بأي دليل ، على الرغم من خطره ، ومجانبته للحق والصواب .

على أننا مع ذلك ربما جاز لنا ان نعتقد انه استند على ما ورد في كتب بعض الاقدمين والمعاصرين من تحريف لاسماء بعض كتب أبي الفرج ، ومنها كتاب « التعديل والانتصاف » وقد ذكره ابو الفرج في معرض حديثه عن اشعار بعض الشعراء فقال : « وسائر ما مذكور من جمهرة انساب العرب الذي جمعت فيه انسابها واخبارها ، وسميته :

التعديل والانتصاف . . ولاسد اشعار كثيرة ، وسائر ما يذكر في كتاب النسب مع اخبار شعراء القبائل » (٢٥٧) واذا كان معظم من ذكر هذا الكتاب قد جعل منه كتابين او ثلاثة كتب مختلفة ، فان عددا منهم قد ذيله بذيول غريبة ، فورد عند ياقوت باسم : « التعديل والانتصاف في اخبار القبائل واشعارها » ، واختار ابن واصل ان يسميه : « التعديل والانتصاف في أثر العرب » و اضاف القفطي وابن خلكان واليا فعي واليسوعي وغيرهم الى ذلك كلمة : ومثالبها ، بينما ابدلها صاحب الكشف بكلمة : وامثالها ، واصر بروكلمان على ان يسميه : « التعديل والانتصاف في مثالب العرب ومعانيها » مؤكدا انه ورد كذلك في تاريخ الخطيب ، دون ان نجد لهذا الكتاب ذكرا فيه ، كما لم نجد غيره احدا يذكر له كتابا بهذا الاسم (٢٥٨) .

(٢٥٦) مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، ج ٣ ، ص ٨ ، آذار ١٩٢٨ .

(٢٥٧) الأملح : ١٤/١ ، وانظر : ١٤/١ .

(٢٥٨) انظر : معجم الأدباء : ٩٨/١٣ ، وتجرىد الأملح : ٥/١ ، وكشف الظنون : ٤١٩/١ و ٦٠٥ ، وانه للرواة : ٢٥٢/٢ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، ومرتة الجنان : ٢٦٠/٢ ورتات الخلفاء والمحققين : ١٢/١ ، وبروكلمان : ٧٠/٣ .

(٢٥٩) انظر : تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والمعجم : ٤٠/٧ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ وانه للرواة : ٢٥٢/٢ ، والبيان والبيان : ٢٦٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ .
(٢٦٠) انظر رتات الخلفاء : ١٣/١ ، والفهرست : ص ٢٤١ ، وكشف الظنون : ١٢٨/١ .

(٢٦١) الفهرست : ص ١٧٣ .

(٢٦٢) ذكر اخبار اصفهان : ٢٢/٢ .

(٢٦٣) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

وفي ذلك ما يدل على ان خلافا ما كان يدور بين المؤلفين حول هذا الأمر .

ونقل ياقوت قول ابن أبي الفوارس من تاريخ الخطيب ، وعلق عليه بقوله : « وفاته هذه فيها نظر ، وتفتقر الى التأمل » (٢٦٤) وذكر انه وجد في كتابه « أدب الغرباء ما يدل دلالة قاطعة انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) .

وقد وصل الينا هذا الكتاب بعد طول غياب ، وتم تحقيقه وطبعه ، فوجدنا فيه ما يؤكد كلام ياقوت حقا ، ويوثق ما نقله منه من الخبر تدل دونهما ريب على انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) (٢٦٥) وفي ذلك ما يؤيد صحة قوله معاصره ابن التديم انه توفي في حدود هذا التاريخ ، بينما تظل الاقوال الاخرى مفتقرة الى ما يؤيدها ، على الرغم من شهرة قول ابن أبي الفوارس بين المؤلفين

والدراسين ، والشهرة لا تكسب الرأي الصحة ، كما اعتقد بذلك معظم من تناول هذا الاديب الكبير بالبحث والدراسة ، واعتمدوا في ذلك على بعض الاقوال المفردة ، او الاخبار اليتيمة ، او الآراء المشهورة قبل تحصيلها وتوثيقها ، كما تفرض ذلك اصول البحث السليم ، مما ادى بهم الى تلك المزالق الخطيرة ، والنتائج غير السليمة التي انتهوا اليها ، فانظلمت معها شخصيته وآثاره او كادت ، دون ان تخلو من ذلك دراسة مؤلفاته ومنهجه النقدي ، وقد كان له حديث آخر (٢٦٦) .

محمد خير شيخ موسى
كلية الآداب والعلوم الانسانية
جامعة الحسن الثاني
الدار البيضاء - المغرب



(٢٦٤) معجم الأديباء : ٩٥ / ١٣ .

(٢٦٥) أدب الغرباء : ص ٨٨ .

(٢٦٦) راجع لي ذلك بحثا : « ألبو القرج الأصهبان نقداً » ، ج ٢ .

المصادر والمراجع

- (١) آثار البلاد وأخبار العباد : للزويني زكريا بن محمد بن محمود (٦٨٢هـ) ، ط دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ .
- (٢) أبو الفرج الأصفهاني نقلنا : ج ١ - ٢ محمد خير شيخ موسى ، رسالة د . السلك الثالث (دكتور) ، قسم الدراسات العليا والبحث العلمي ، كلية الآداب ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ١٩٨١ .
- (٣) أبو الفرج الأصفهاني وكتابه الأغاني : محمد عبد الجواد ، القاهرة ط ٣ ١٩٦٨ .
- (٤) أدب الغرابة : أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (بعد ٣٦٢هـ) ، تحقيق د- المتجدد ، بيروت ١٩٧٢ .
- (٥) أملاك الأماني من كتاب الأغاني : لعبد القادر السلوي القاضي (من رجال القرن ١٢هـ) . مخطوط القصر الملكي بالرباط ، رقم ٢٧٠٦ ، يقع لي ٢٥ جزءا ، ينتصها الأخير .
- (٦) أخبار أبي تمام : للصولي أبي بكر محمد بن يحيى (٣٣٥هـ) ، تحقيق عساكر وعزام الكتب التجارية بيروت .
- (٧) أخبار الشعراء المحتلئين : للصولي أبي بكر ، تحقيق هورث ط بيروت ١٩٧٩ .
- (٨) اختلاف الوزيرين : أبي حسان التوحيدي (نحو ٤٠٠ هـ) تحقيق محمد بن ثابت الطنجي . ط دمشق ١٩٦٥ .
- (٩) الأعلام : خير الدين الزركلي ط ٣ القاهرة ١٩٥٤ .
- (١٠) الإعلان بالتاريخ لمن لم التاريخ : للسخاوي شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (٩٠٢هـ) لفر القيسي ، دمشق ١٩٤٨ .
- (١١) الأغاني : أبي الفرج الأصفهاني ، ط دار الكتب المصرية الكاملة ١٩٢٧ - ١٩٧٤ .
- (١٢) أبناء الرواة على أبناء النحلة : للقطبي جمال الدين بن يوسف (٦٤٦هـ) ، تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط دار الكتب المصرية ١٩٥٢ .
- (١٣) البداية والنهاية : أبي الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر (٧٧٤هـ) ط مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٦ .
- (١٤) بغية المنتسب في تاريخ رجال الأندلس : للنهسي أحمد بن يحيى (٥٩٥هـ) تحقيق مصطفى السقا ، دار الكتاب ، بيروت ١٩٦٥ .
- (١٥) تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان (١٩٥٦م) ترجمة النجار ط ٣ مصر ١٩٧٤ .
- (١٦) تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ : دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٨ .
- (١٧) تاريخ الأدب العربي : حنا الفلصوري ، المطبعة البولسية ، بيروت .
- (١٨) تاريخ الأدب العربي : ريتولد نيكلسون ، ترجمة صفاء مخلوصي بغداد ١٩٦٧ .
- (١٩) تاريخ الإسلام السياسي : د . حسن إبراهيم ، ط ٧ القاهرة ١٩٦٢ .
- (٢٠) تاريخ بغداد : للطهطبي البغدادي أحمد بن علي (٤٦٣هـ) ط الخاتمي مصر ١٩٣١ .
- (٢١) تاريخ التراث العربي : د . محمد فؤاد سزكين ، ترجمة فهمي وإبي الفضل ، ط ١ ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٢٢) تمهيد الأغاني من الثالث والخاتمي : لابن واصل الحموي (٦٩٧هـ) تحقيق طه حسين وإبراهيم الأبياري ، القاهرة ، ط ١ ١٩٥٥ .
- (٢٣) التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول : د . محسن ضياض ، بغداد ١٩٧١ .
- (٢٤) تنبيه الألباب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمصيب : للصفرمي عبد الرحمن بن عبد الله ونحو (٩٧٥هـ) تحقيق د . رشيد صالح ، بغداد ١٩٧٦ .
- (٢٥) تنبيه على أوام أبي علي في أمثاله : للبكري أبي عبيد الله بن عبد العزيز (٤٨٧هـ) بتصحيح محمد عبد الجواد الأصمعي ، / ط ٣ التجارية مصر ١٩٥٤ .
- (٢٦) جبهة أسباب العرب : لابن حزم الأندلسي ، (٤٥٦هـ) تحقيق عبد السلام هرون ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ .
- (٢٧) الحلة السيرة : لابن الأبار (٦٥٨هـ) تحقيق حسين مؤنس ، ط الشركة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ .
- (٢٨) حلية المحاضرة : للحاتمي محمد بن المظفر (٣٨٨هـ) تحقيق د . جعفر الكتاني ، بغداد ط ١ دار الرشيد ١٩٧٩ .
- (٢٩) خزائن الأدب : لعبد القادر البغدادي (١٠٩٣هـ) ط ١ بولاق ، مصر ١٢٩٩ هـ .
- (٣٠) دائرة المعارف الإسلامية : الترجمة العربية ، ط ١ مصر ١٩٣٣ .
- (٣١) دائرة المعارف : للبستاني بطرس ، مطبعة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- (٣٢) دراسة الأغاني : لفريق جبري ، مطبعة الجامعة ، دمشق ١٩٥١ .
- (٣٣) دراسة كتاب الأغاني : د . داود سلوم ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- (٣٤) دراسة في مصادر الأدب العربي : د . طاهر مكي ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
- (٣٥) ذكر أخبار أصفهان : لأبي نعيم الأصفهاني أحمد بن عبد الله (٤٣٠هـ) تحقيق دهرغ ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٣٤ .
- (٣٦) رثاء المختلث والخاتمي : للأب أنطون صالحاني اليسوعي (١٩٤١م) ط ٢ بيروت - ١٩٣٣ .
- (٣٧) روضات الجنات في أحوال الملوك السادات : لمحمد باقر الموسوي الخولساري (١٣١٣ هـ) ط طهران .
- (٣٨) شلوات الذهب : لابن العماد الخنيلي (١٠٨٩هـ) القاهرة ١٣٥٠ هـ .
- (٣٩) صاحب الأغاني أبو الفرج الرواية : د . محمد أحمد خلف الله ، ط ٣ القاهرة ١٩٦٨ .
- (٤٠) الضوء اللامع : للسخاوي شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (٩٠٢هـ) ط القاهرة ١٩٣٥ .

- (٤١) طبقات الشعراء المحدثون : لابن المعتز عبدالله (٢٩٦هـ) ، تحقيق عبدالستار فراج ، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
- (٤٢) طبقات فحول الشعراء : لابن سلام الجهمي (٢٣٢هـ) ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٤٣) ظهر الاسلام : د . احمد امين ، ط٥ دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٦٩ .
- (٤٤) المعبر في خبر من غير : للمحافظ الذهبي (٧٤٨هـ) تحقيق فؤاد سيد ط١ ، الكويت ١٩٦١ .
- (٤٥) المعبر وميوان المبتدأ والخبر : لابن خلدون (٨٠٨هـ) ، دار الكتاب بيروت ١٩٥٨ .
- (٤٦) العقد الفريد : لابن عبد ربه الأندلسي (٣٤٢هـ) ، تحقيق احمد امين واحمد الزين - القاهرة .
- (٤٧) العمدة في صنعة الشعر ونقده : لابن رشيق القيرواني علي الحسن (٤٥٦هـ) تحقيق محمد عي الدين عبدالحميد ، ط٤ مصر .
- (٤٨) الفخري في الاداب السلطانية : لابن الطقطقي محمد بن علي بن طباطبا (بعد ٧٠١هـ) ط١ مصر ١٣١٧هـ .
- (٤٩) الفرج بعد الشدة : للتوحي لي علي الحسن بن علي (٢٨٤هـ) ، تحقيق عبود الشاذلي ، ط١ دار صادر بيروت ١٩٧٨ .
- (٥٠) فصول في النقد العربي وقضاياها : محمد خير شيخ موسى ط١ دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- (٥١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د . شوقي ضيف ، ط٥ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- (٥٢) الفهرست : لابن النديم محمد بن اسحق (نحو ٣٨٥هـ) التجريدية بمصر .
- (٥٣) فوات الوفيات : لابن شاذلي الكتبي (٧٦٤هـ) ، تحقيق د . احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- (٥٤) الكامل في التاريخ : لابن الاثير عز الدين علي بن محمد (٦٣٠هـ) دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ .
- (٥٥) كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون : حاجي خليفة كاتب حلب (١٠٦٧هـ) ط١ وكالة المعارف ١٩٤١
- (٥٦) لسان الميزان : لابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ) مصورة عن المخطبة بيروت .
- (٥٧) مؤلفات ابي الفرج الاصفهاني والارث : محمد خير شيخ موسى - فصيلة التراث العربي ، دمشق ج٧ ، ص٢ ، لسان ١٩٨٢ ، ص١٧٣-١٩٧ .
- (٥٨) مغالبي الوزيرين : لابي حبان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق ابراهيم الكيلاني ، بيروت .
- (٥٩) مختار الاغانى : لابن منظور المصري (٧١١هـ) ، تحقيق ابراهيم الابياري ، ط١ القاهرة ١٩٦٥ .
- (٦٠) المختار في اخبار البشر : لابي الفداء عماد الدين اسماعيل بن علي (٧٣٣هـ) دار الفكر ، بيروت ١٩٥٦ .
- (٦١) مرآة الجنان وحررة العقولان : لليلامي عبدالله بن مسعود (٧٦٨هـ) ط١ دار المعارف العمالية حيدر آباد ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٦٢) مروج الذهب ومعدن الجواهر : للمسعودي علي بن الحسين (٣٤٦هـ) تحقيق محمد عي الدين عبدالحميد ، ط٣ ، مصر ١٩٥٨ .
- (٦٣) مصادر الدراسة الادبية : يوسف اسعد داغر ، ط٢ ، صيدا لبنان ١٩٦١ .
- (٦٤) معاهد التنصيص : لعبد ابراهيم المناسي (٩٦٣هـ) تحقيق عي الدين ، القاهرة ١٩٣٦ .
- (٦٥) معجم الادباء : لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق الرفاعي ، ط١ ، القاهرة ١٩٣٦-١٩٣٨ .
- (٦٦) معجم البلدان : لياقوت الحموي ، دار صادر بيروت .
- (٦٧) معجم الشعراء : للمرزباني محمد بن عمران (٣٨٥هـ) ، تحقيق كرككو ، مع كتاب المؤلف والمؤلف للاسدي .
- (٦٨) مفتاح السعادة : لطايع كبرى زاده (٩٦٨هـ) دار المعارف العثمانية ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٦٩) مقال الطالبين : لابي الفرج الاصفهاني ، تحقيق السيد احمد صقر ، ط١ القاهرة ١٩٤٩ .
- (٧٠) مقدمة ابن خلدون : عبدالرحمن الحصري (٨٠٨هـ) دار الكتاب ، بيروت ١٩٦١ .
- (٧١) مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب : محمد خير شيخ موسى مجلة للمعرفة ، وزارة الثقافة بدمشق ، ج٢٥٦ ، ص٢٢ ، حزيران ١٩٨٣ ، ص٧-٤٧ .
- (٧٢) للملاحح البيهقي في النقد العربي : محمد خير شيخ موسى ، مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، عدد خاص بالنقد ، ج١٤١ و١٤٢ و١٤٣ ، ص١٥٩-١٨٦ .
- (٧٣) مناهج التأليف عند العلماء العرب : د . مصطفى الشكعة ، دار العلم بيروت ١٩٧٣ .
- (٧٤) المنتظم في تاريخ الملوك والاسم : لابن الجوزي ابي الفرج عبدالرحمن بن علي (٥٩٧هـ) ط١ حيدر اباد ، الهند ١٣٥٨هـ .
- (٧٥) مناهج البلاغة وسراج الادباء : لحازم القرطاجي (٦٨٤هـ) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة تونس ، ط١ ١٩٦٦ .
- (٧٦) مواطن الحلال والاضطراب في كتب الاغانى : محمد خير شيخ موسى ، فصيلة المتامل ، وزارة الثقافة بالقرب ، ج٢٧ ، ١٩٨٣ ، ص٣٣٨-٣٦٣ .
- (٧٧) ميزان الاعتدال : للذهبي فخر الدين محمد بن احمد (٧٤٨هـ) تحقيق البجاري القاهرة .
- (٧٨) النثر الفني : د . زكي مبارك ، ث١ القاهرة ١٩٣٤ .
- (٧٩) نظرة الاهريش في نصرة القريض : للمظفر بن الفضل (٦٥٦هـ) ط١ مجمع اللغة العربية ، دمشق ، تحقيق د . مهي عارف ، ١٩٧٦ .
- (٨٠) نفع الطبيب في حصن الاندلس الرطب : للمعتري احمد بن محمد التلمساني (١٠٤١هـ) تحقيق د . احسان عباس ، بيروت ١٩٦٨ .
- (٨١) الوساطة بين لكتبي ومقصوده : لقاضي علي بن عبدالعزیز الجرجاني (٣٩٦هـ) تحقيق ابي الفضل ابراهيم ، ط٣ ، الباهي الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٨٢) الواضح في مشكلات شعر لكتبي : لابي القاسم الاصفهاني عبدالله بن عبدالرحمن (بعد ٤١٠هـ) تحقيق الطاهر بن حلفور ، ط١ الدار المتونسية ١٩٦٨ .
- (٨٣) الوافي بالوفيات : للصفيدي صلاح الدين خليل بن ايبك (٧٦٤هـ) تحقيق مبدونغ ، فيسبلان ١٩٧٠ .
- (٨٤) وفيات الاعيان : لابن خلكان احمد بن محمد (٦٨١هـ) تحقيق احسان عباس ط١ ، صادر بيروت ، ١٩٧١ م .
- (٨٥) بجمعة الدهر : للشمالي ابي منصور (٤٢٩هـ) تحقيق عي الدين ط٢ بيروت ١٩٧٣ ، وغيرها بالنص .

حضارات

لا جدال في أن أقرب ما يعبر عن تاريخ حضارة قديمة ما ، إنما يتمثل في المقام الأول فيما بقي من آثارها ، وما تخلف من نقوش ونصوص تخص كل وجه من وجوه تطوراتها ، خلال عهود ارتقاها ، بل وخلال فترات انتكاساتها أيضا . ولكن غالبا ما تستكمل المحصلات التاريخية هذين المصدرين الرئيسيين ، أو تقارن ، بما تواتر عن حضارتيهما ، إن قصداً وإن عفواً ، في سياق مصادر أخرى تكميلية معاصرة لها ، أو تالية بقليل على عهدها . ويدهي أن أخص ما يستشهد به عنها من هذه المصادر الأخيرة هو ما تعلق بالحضارات التي شاركتها في رابطة ما من روابط الجنس أو اللغة أو الجيرة المكانية ، وتلك التي أثرت في مسيرتها أو تأثرت بها ، والتي تعاملت معها بصورة ما من صور العلاقات الودية أو العدائية ، ثم دونت أنباء علاقاتها بها في حينها .

وعادة ما تمحص هذه المصادر وتلك ، حين المقارنة بين ما تألف من عناصرها وما اختلف ، بما تفحص به بقية الأصول التاريخية من موازين النقد العلمي ومعايير الملايسات الخاصة التي أحاطت بكل جانب منها على حدة .

وللبحث فيما تضمنته المصادر المصرية من معارف متفاوتة ، مباشرة وضمنية ، عن أوضاع مجتمعات شبه الجزيرة العربية المعاصرة لها ، خلفية لغوية عريضة بعيدة العهد والمدي ، نرى الاسترشاد بها في استنباط ما يمكن أن تكشف الدراسات اللغوية المقارنة عنه أحيانا ، من نوعية وحجوم العلاقات بين بعض الشعوب القديمة وبين بعضها الآخر . ويبرر هذا الاسترشاد هنا بخاصة ما واجه ماضي اللغة العربية الفصحى في شبه الجزيرة ، من تساؤلات جدلية ، بعضها بريء وبعضها مغرض ، حول ما انبثت عليه مقوماتها الأولى فيما عاصر لغويات حضارات الهلال الخصيب القديمة المحيطة بها ، بل وكذلك حول ما قامت عليه قواعد نحوها وصرفها فيما سبق ما تواتر ، أغلبه شفاهة عن مآثورات العصر الجاهلي من شعر ونثر ، قبيل ظهور الاسلام بقرابة القرن ونصف القرن من الزمان .

شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة

عبد العزيز صالح

العميد السابق لكلية الآثار بجامعة القاهرة

وتولت نصوص المسند العربية ، الجنوية منها والشمالية ، والنصوص النبطية ، الرد على جوائب معينة من هذه التساؤلات ، بما تضمنته من أساليب وقواعد ومفردات عربية . ولكن قلل بعض الشيء من قوة تأثيرها ما لحظ عن تدوين معظمها بلهجات إقليمية ومحلية ، ثم حدثتها النسبية التي عادت ببداية أقدم تسجيلاتها ونقوشها إلى حوالي القرن العاشر ق . م ، وأرجعت مدوناتها التاريخية المفصلة إلى قبيل القرن السابع ق . م . . وكل من هذين التاريخين قريب العهد نسبياً إذا ما قورن بتاريخ المتون القديمة الأخرى في مصر والعراق على سبيل المثال .

وتضمنت المصادر المصرية القديمة من ناحيتها شواهد وقرائن علة يمكن أن يستفاد بها في مواجهة جوائب أخرى من التساؤلات آنفة الذكر . وهي شواهد قد تبدو في معظمها ضمنية وغير مباشرة ، ولكن زاد من قيمتها أنها لم تتوقف عند حد احتواء نصوصها على مفردات شبه عارية أو مستعربة عتيقة فحسب ، على نحو ما تضمنت بعض النصوص الأكديّة والكنعانية مثلاً ، وإنما تجاوزت حدود الألفاظ إلى ما هو أهم منها ، فقدمت معها كذلك أصولاً لقواعد نحوية مشتركة ذات اعتبار خاص . وقرائن القواعد فيها هو مسلم به هي الأكثر حجة عما عداها في مجال تأصيل اللغات .

وغني عن التعقيب ابتداء هنا أنه لن يكون في عقد المقارنات بين قواعد النصوص المصرية وبين قواعد اللغة العربية شيء عجيب ، إذا ما قدر أن تبين صور أية نصوص قديمة كنصوص الكتابة الهيروغليفية التصويرية ، مع خطوط الكتابات العربية القديمة أو الحديثة ، ليس من شأنه أن يغير مضمون قواعد هذه أو تلك ، أو ييهّم مفهوم مفرداتها في شيء . وإذا ما قدر كذلك أن تواصل البيئات الطبيعية بين الأرضين ، والاتصال البشري بين الشعبين ، في كل من غرب شبه الجزيرة العربية وشرق مصر على أقل تقدير ، كان من شأن كل منها أن ينعكس بصورة ما على اللغات الشائعة فيها .

فمنذ القرون الأولى من الألف الثالث قبل ميلاد المسيح ، أي فيما تقدم العصر الحاضر بنحو خمسة آلاف عام على وجه التقريب ، دونت المتون المصرية القديمة بقواعد لغوية لا يكاد بعضها - ولا نقول كلها - يفترق كثيراً عما انبت عليه بعض قواعد اللغة العربية حين انتضاح بنائها . وذلك واقع يمكن أن ينهض قرينة على احتمال إرجاع تشككيل وتأصيل العناصر المتشابهة في اللغتين إلى ما لا يقل كثيراً عن ذلك الزمن السحيق . ولن ينقض هذا الاحتمال عدم وضوح تطبيقات هذه القواعد بالنسبة للمراحل العتيقة من اللغة العربية بالذات ، وذلك تبعاً لعدم ممارسة أهلها الأوائل للكتابة أصلاً حينذاك . ومرة أخرى لن يعني القول بهذا الاحتمال افتراض وحلة لازمة بين هاتين اللغتين القديمتين ، أو اعتبارهما لغة واحدة ، لا ولا تبعية إحداهما للأخرى بالضرورة أو اشتقاقها منها . وإنما هو ينم أساساً عن إمكان احتسابها صنوين متقاربين ولداً من أم لغوية قديمة ، أو انتسبا على الأقل إلى جذة لغوية عتيقة ، تضمنت أرحامها في بعض أطوارها أساسيات وجذوراً أولية توارثتها جماعاتها وشعوبها زمناً ما . ومن بعد ذلك أكمل كل شعب نصيبه منها بطريقته في سياق تأصيل كيانه ، وطوع فروع ميراثه إلى ما وادم إبداعات بيئته ومتطلبات حضارته وتطورات ثقافته . أما الأم اللغوية تلك ، فيعبر عنها عادة بأمر المجموعة السامية ، أو مجموعة ما قبل العربية (وما قبل المصرية أيضاً) . وأما الجذة العتيقة فيكنّى عنها اصطلاحاً بالعائلة السامية الحامية (أو بالعكس) . وتكاد كل منها بفروعها المنبثقة عنها تقوم ، في مجال التشبيه والتوضيح ، مقام كف اليد البشرية ، من حيث كونها أصلاً للأصابع الصادرة عنها والمتفرعة منها ، وهي أصابع ألهما تفرد كل منها بوضع وشكله ، بقي متصلاً بها في منبته ونسبه .

وتتطلب التسميات الشائعة عن السامية والحامية ، أو الحامية السامية ، بعض التعقيب ، من حيث هي في واقع الأمر تسميات تجوزية جرى العرف على استخدامها ، ولكن دون أن يتحقق العلم من صحة أمرها . فإلى جانب شبهاتها القديمة التي نورد ذكرها بعد

الآخر ، خبر لم تقل بمثله آيات الذكر الحكيم . فلم يذكر القرآن الكريم لنوح عليه السلام غير ولد واحد كان من المغرقين في حياة أبيه (إلا إذا افترضنا احتمالاً أن نوحاً أنجب بعد انحسار الطوفان أبناء آخرين) .

ولا يقلل من أهمية هذا الدفع أن عدداً من المؤلفات الإسلامية قد أحسنت الظن بالاسرائيليات وتوقعت العلم في روايات العبرانيين ، فرددت عنها بعض آرائها في الأنساب دون تمحيص كبير . وعلى أية حال ، فبناء على أمثال هذه الملابس أوشك العلم الحديث أن يطبق تسميات السامية والحامية على الخصائص اللغوية أكثر منها على التسميات العرقية ، وإن لم ينفها أو يميزها تماماً ، بعد أن شاع استخدامها شيوعاً عريضاً .

ومع وحدة الأصول البعيدة انشعبت مجموعة اللغات السامية القديمة التي تعيننا هنا بخاصة إلى شعبتين كبيرتين انبثقت من كل منها فروع عدة ، وهما : شعبة لغوية سامية غربية تشابهت بخصائصها الرئيسية أو الأولية في غرب شبه الجزيرة العربية . أي في نواحي الحجاز وما يوازيها من الجنوب العربي ، وفي كثير من مناطق الشام (حيثما انتشرت الجماعات الأمورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والعربية والنبطية والسريانية في أزمنة متفاوتة) ، كما تمثلت في الوقت نفسه مع قطاع كبير من أصول البنيان اللغوي المصري القديم . ثم امتدت من اليمن إلى لغة الجعزيين على أطراف الحبشة وإريتريا والصومال بشرق أفريقيا . وامتدت بعد ذلك إلى جزء من شمال أفريقيا . ثم شعبة سامية شرقية كبيرة أخرى تشابهت مقوماتها الخاصة في شرق شبه الجزيرة العربية بشماله وجنوبه ، ومناطق الخليج العربي ، وأغلب نواحي العراق التي عمرها الأكديون والبابليون والآشوريون والكلدانيون متعاقبين . وكل ذلك مع تقدير امتزاج لهجات الأطراف الحدودية للشعبتين ، بل واختلاطها كذلك بما جاورها من المجموعات اللغوية الأخرى المتصلة بها ، حامية كانت أم غير حامية ، وهو امتزاج أو اختلاط لم نبرأ من مثله لغة قديمة ما .

قليل ، رددتها أغلب البحوث المحدثه منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في إثر المستشرق النمساوي شلوتسر الذي اقتبسها في كتاباته مما رددته بعض قوائم أنساب التوراة عن التمييز بين من اعتبرتهم ساميين من نسل سام ، وإليهم نسب العبرانيون أنفسهم ، وبين الحاميين من نسل حام ، وقد اعتبروهم أدنى منزلة منهم ، مع اعتبار أبويهما (وإخيهما يافث) من ولد نوح عليه السلام . وإذا تناولنا قصص التوراة في هذا المقام وجب تقدير عدة اعتبارات ، منها أن القليل من هذه القصص هو ما أمكن ترجيح تنزيله من وحي السماء وصح التسليم به يقينا ، على حين أن غالبيتها الأخرى - صنعها الكتبة والأخبار في عصور متفاوتة ، ثم اكتسبت قداستها لديهم بتقدم الن عليهما ، ولا بأس من نقدها وإظهار وجوه الشك فيها حيثما تطلب الأمر ذلك . ومنها أيضا أن أغلب من تحققت رسالاتهم من أنبياء بني إسرائيل لم تدون كتبهم إلا بعد وفاتهم بعهد طويلة فترتب على ذلك أن داخل نصوصها كثير من التزويد والتحريف . ثم إن منها ، وهو الأهم هنا ، أن سلاسل الشعوب والأنساب التي نسبت إلى مثل الأصحاح العاشر من سفر التكوين في التوراة ، قد قصرت على بيان ما عرفه كاتبها من قبائل وشعوب . وهو كاتب مجهول الاسم ، تأثر في تصنيفها بنوعية العلاقات القائمة بينها وبين قومه . وترتب على ذلك أن ضم إلى العبرانيين في الشعبة السامية الأثيرة لديهم عدداً من الشعوب والقبائل القوية والصديقة لهم . في حين نفي السامية عن خصومهم وعن الجماعات المستضعفة في عصره . وجرى على مثل هذه السنة المفرضة عدد آخر من الأخبار والنسابين ، حتى لقد بلغ من تحيزهم أن نفوا السامية عن الكنعانيين ، على الرغم من أن هؤلاء الأخرى يعدون من صلب أصحاب اللغات السامية الأوائل ومن أهل الشام الأصليين . وما كان ذلك التجني عليهم إلا لأنهم عادوا العبرانيين وقاوموا أطماعهم فباؤوا بسخطهم . وثمة أمر أخير نسوقه من وجهة النظر الإسلامية على أقل تقدير ، وهو أن المتواتر من اعتبار سام وحام ويافث أبناء لنوح عليه السلام ، مع تفضيل الواحد منهم على

واستمر هذا الازدواج بأطرافه ، حتى وُحِّدَت لغة القرآن الكريم بين السنة الجميع وكتاباتهم . وربما كانت قد أُرهِصَت بقرب وحدتها اللغوية مآثورات عهود الجاهلية المتأخرة القريبة من ظهور الاسلام . هذا وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية الاقليمية القديمة باقية إلى حدٍّ ما تطل برأسها في اللهجات الدارجة أو العامية هنا وهناك .

وفي نطاق هذه المقدمات بل والتحفظات التي أثارنا البدء بها والتنبيه إليها ، تجانس عدد لا يستهان به من قواعد التركيب الأولية في اللغتين القديمتين ، المصرية والعربية . وسبق أن تخيرنا لهذا التجانس نحو خمس وعشرين خاصية نشرنا عنها منذ عام ١٩٦٢ مردودة إلى مصادرها ومراجعها التفصيلية^(١) ومن أهم نماذجها المشتركة . سبق الفعل للفاعل (في تركيب الجملة الفعلية) . . . ، وإلحاق الصفة بالموصوف مع تماثلها معاً جنساً وإفراداً وجمعاً . وإدراج صيغة التثنية ، وهي نادرة الاستعمال في عديد من اللغات . ، وإلحاق نون الجمع ، وواو الجماعة بنهايات الأفعال والأسماء المرتبطة بها . وكذا كاف الخطاب للمفرد المذكر في حال المضاف إليه وحال المعطى له ، بل وكذلك في حال الفاعل أيضاً (وهو ما أخذت به بعض اللهجات العربية القديمة فعلاً^(٢) . ولام الإضافة (مع قلبها نونا) . وباء النسبة للمفرد . وباء الملكية للمتكلم المفرد (وإن أشبهت الياء المقصورة أو الجرّة في اللغة المصرية القديمة) . واستخدام حرف الميم ضمن أدوات النفي ، ولفظ مع للمعية . ووجود تاء تأنيث أخيرة لعدد من التسميات والصفات . ثم تمييز البعض من الكل . وتصدير ميم المكان وميم الأداة لبعض المسميات ، وتأکید الخبر أحياناً بحرف

إن . وذلك فضلاً على شيوع المصدر الثلاثي والمعتل الآخر في أصول معظم الأفعال . وإضافة تاء المخاطب المفرد في إحدى صيغ الفعل الماضي وفيما يقوم مقام صيغة الحال . واستخدام الإضافة المباشرة إلى جانب الإضافة غير المباشرة . وقلة تطبيق ظاهر الالتصاق (بين كلمتين لتكوين كلمة جديدة) . ثم احتواء النصوص المكتوبة للغتين على القيم الصوتية لحروف العين والحاء والقاف ، وهي من أصوات المجموعة السامية دون ما عداها من مجموعات اللغات . بل وعلى حين سقطت العين أو خُفَّت في النصوص الأكديّة والبابليّة والأشوريّة وهي نصوص سامية شرقية في النصوص المصرية والعربية . وما أشبه ذلك من خصائص لغوية لا يُنْضَع تماثلها في بنية اللغات إلا على أسس متينة من تقارب الأصول المشتركة لها ، حتى ولو كانت أصولاً أولية بعيدة . ومن طريف ما يقرن بهذه النماذج من التشابهات الأخرى في صياغة الضمائر التي ندر استعمالها في الأساليب الحديثة مع قدمها في العربية الفصحى ، أن استخدمت اللغتان لفظ « تا » كإسم يشار به إلى المؤنث ، وإن عبرت اللغة المصرية القديمة بحرف السين تارة ، ولفظ « سَو » تارة أخرى ، عن ضمير الغائب المفرد المذكر . وعبرت بحرف السين أحياناً كذلك ، ولفظ (سِي) أحياناً أخرى ، عن ضمير الغائبة ، لاسيما في حالات المفعول به والمفعول العائد والإضافة . وعلى الرغم من غرابة هذا الاستعمال على الأذن المعاصرة ، فقد قرّر مثله قديماً في لغات ونصوص دول معين وقتبان وحضرموت العربية الجنوبية (فيها خلا استعمال « سا » للغائبة عوضاً عن « سي » ، بل ولا زالت بعض قبائل اليمن تأخذ بمثله في لغاتها الدارجة .

(١) عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها - الجزء الأول - القاهرة ١٩٦٢ - ص ١٥ - ٢٢ ، ص ٢٦ - ٢٨

Cf. R. Weill, *Recherches sur la Ire Dynastie et les temps Prépharaoniques*, II, 1961 283., W. Vycichl, in *Kush*, 1959, 27f, T. W. Thacker, *The Relationship of Semitic and Egyptian Verbal Systems*, 1954, Calice, *Principles of Egypto-Semitic Word Comparison*, 1934, A. Ember, *Egypto-Semitic Studies*, 1930. Among older authorities, Benfey, Hommel, de Morgan, Brugsch, Petrie, Kamal, Lacau, Erman, Sethe, Albright, etc.

(٢) انظر : عبد الحليم النجار : في اللهجات العربية وأصول اختلافها - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٥٣ ص ٤٠ ، و تحليل يحيى لامي : من اللهجات اليمنية الحديثة - المرجع نفسه ص ١٠٧ .

وعن (أي طاب) ، ولح وكمد وآي (أي رغب) وعي
(أي افتخر) ووسع وعرك وصفا وصحن ويدش (أي
تعب) ووخى وخذب (أي ذبح) ، وكذا زعن وعشق
وحزن ونقم ويتح ويرق ويلج ووزن وبارك وقطف
وطمس وويخ أو ويص (أي وضح) وعبا (أي أضواء)
وجنف (أي أنف) ، وما مائل ذلك .

وكذا أسماء : جناح وعنزة وذنب وقمح وقمحاض وضو
وسى وطفل وقد ومسك (أي جلد الحيوان) وموت
ومنامة ومنية وأثل وزمن ومينة وواحة وست وثمان ومراقبة
ونبر وبرة (أي بذرة) وسين (أي طين) ، وكذا حمض
ودقيق وزعقة وهمهمة ويم وبركة وعجلة ومنحة وبركة
ومغارة ومخاضة وسيف وحصان وحرية ورمح وزيت
ونبق وزيتون ورمان وكرم وصبي وقرر (أي ضفدع)
وكعك وتابوت وقفا وسدرة وجار وقش وجص وثابر
(أي زاهر أو كاتب) إلى آخره .

ولا ريب في أن هذه التشابهات قلة من كثرة أخرى
قديمة اندثر أغلبها أو ندر استعمالها وانطوت ألفاظها في
بطون معاجم اللغة . وقد آثرنا الاكتفاء منها بصيغها
العربية مراعاة للتخفيف من تفاصيل بعض الفوارق
اليسيرة بينها وبين صيغها المصرية والتي يسع المتخصص
أن يراجع حرفيتها في بحثنا أنف الذكر ، ومع هذا يمكن
أن نضيف في مقابلها متشابهات نادرة أو شبه بائدة ،
للتدليل على أن مثابة البحث في أمثالها قد تقدم المزيد
من الإضافات المفيدة ، على شريطة تجنب الافتعال
فيها . فقد عبرت النصوص المصرية القديمة عن الفأس
الذي يستخدم في الحرب باسم مر ، والمر في لسان
العرب هو المسحاة أو مقبضها ، وهو من المحراث
ويعمل به في الطين وعبرت النصوص المصرية عن
الرجل (وحركة المشي) بلفظ رد - وفي اللسان وردت
ردي بمعنى مشى ، وردت الجارية أي حجلت أو
تبخترت^(٤) . وعبرت عن المشتر بلفظ مكاري وهو لفظ

وكان ذلك في مقابل ما جرت العادة على استعماله من
حرف الهاء ولفظ هو ، وحرف الهاء أيضا ولفظ هي ،
لهذين الضميرين في اللغة العربية الشمالية وفي لغة سبأ
وحير^(٣) .

وزكّت مضامين النصوص المصرية القديمة هذه
الأسس الأولية المشتركة أو المتجانسة فيما بينها وبين اللغة
العربية ، بمفردات وفيرة من أسماء وأفعال تشابه أغلبها
لفظاً ومعنى ، وليس لفظاً فحسب ، في كل من
اللغتين . ونيفت أعدادها المرجحة على نحو مائة
ولخمين لفظاً أقدمها زمناً على عمق وجوده في اللغتين ،
ودل أحدثها زمناً على الأثر اللغوي لاتصال التعامل
البشري والحضاري بين الشعبين .

ولعل من أكثر هذه الألفاظ دلالة على تقارب أصول
اللغتين ، هي الألفاظ المتعلقة بتعريف أجزاء البدن ،
وكانت كلماتها فيها يحتمل من أوليات ما نحتته جماعات
البشر الأولى بطرائق نطقها المتعددة . ومنها فيما أورده
اللغتان ، ألفاظ عين وشفة وأذن ويد وكف وإصبع ،
وإلى حد ما لبّ ولسان . وذلك مع تحفظين ، وهما وجود
قدر من تحويل النطق والترتيب للحروف الأساسية بين
هذه وبين تلك ، ثم استعمال أعداد من المترادفات
الموازية لها في معانيها ، والمختلفة عنها في نطقها في كل
لغة منها على حدة .

ومن نماذج ما رجحنا فيه تماثل وتقارب أفعال وأسماء
اللغتين من حيث الحروف الأساسية على أقل تقدير ، مع
توقع تعرضها لغير من ظواهر القلب والابدال والاعلال
أو التزيد أحيانا ، إلى جانب تعدد مترادفاتهما في لهجات
الفرقيين ، مما أوردها في بحثنا سالف الذكر :

أفعال : حسب وختم وخبّ وشدّ وشع وتم وتم
ونجر ونعى وخورى وككب وحبس (أي ألبس) ويصق
ويصير ونسب وانساب ورقى وحطم وشمع (أي
طرب) ، ثم وهي ووهن وفلق ووصى وخسيء وقاء

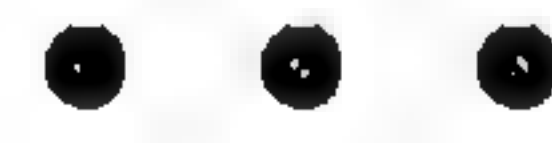
(٣) وعلى سبيل المقارنة عبرت النصوص الاكثية المراتية (السامية الغربية) عن هذين الضميرين بصورة ثلاثة تضممت اللغتين هو ، وهي :

CF, G.A.Barton, *Semitic and Hamitic Origins*, 1934, Table I.

(٤) لسان العرب - طبعة بيروت ١٩٥٦ - ج ٩ ص ١٧٠ ، ج ١٤ ص ٣١٨ ، وانظر قولهم : ما افرى ابن ردي . تلج العروس : ج ١٠ ص ١٤٧

سامي قديم . وعن التاجر بلفظ شوطي ، واستخدمت بعض النصوص اليمنية القديمة فعل شاط وشوط بمعنى تاجر أيضا . وقالت ، أي النصوص المصرية ، حكن وحنك بمعنى مدح وقلم قربانا ، واستخدمتها بعض النصوص اليمنية أيضا للمعنى ذاته . . . ، وتماثل لفظ مو المصري مع موه وتصغيره موية في بعض لغات العرب القديمة والمعاصرة أيضا ، بمعنى الماء ، حيث الهمزة فيه مبدلة من الهاء .

وعلى أية حال ، فلم تستهدف القرائن الكثيرة السابقة تدليلا على قرابة اللغة المصرية القديمة للجلدور السامية أو العربية ، بقدر ما استهدفت التنويه أساساً بتواجد عدد واف من أصول قواعد اللغة العربية أو أشباهها ، ومفرداتها الفصحى أو أمثالها ، في عصور أسبق زمنا بكثير من عصور تسجيلها بأيدي أهلها . بل وأسبق زمنا كذلك من لغات من حاولوا أن يثيروا التسؤلات والشبهات حول تأصيلها . وندع مؤقتا دلالات اللغات ، إلى جانب آخر مما كشفت المصادر المصرية القديمة عنه ، وهو ما تعلق بقرائن وشواهد الاتصالات البشرية والمعاملات الحضارية مع شبه الجزيرة ، خلال العصور التاريخية القديمة المتعاقبة .



كثيراً ما استشهدت البحوث الحديثة المعنية بالعلاقات المصرية العربية القديمة بتسمية بلاد « بونت » كمدخل لتأصيل قدم معرفة المصريين بمناطق شبه الجزيرة العربية التي يحتمل امتداد مدلول هذا الاسم إليها ، ومنها مناطق اليمن على وجه أخص . وكانت تسمية « بونت » ، أو « بويئة » كما رجحنا صحة نطق لفظها في بعض بحوثنا السابقة^(٥) ، قد تردد ذكرها من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة ، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه . وتمثلت الأهمية الحيوية لبلاد بويئة بالنسبة لمصر في اعتبارها مصدراً رئيسياً أو سوقاً كبيرة لعديد من صنوف البخور

والراتنجات والصمغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم ، وتضمنت أصنافاً من اللبان أو اللادن والكندر والمر والصبر والذريرة والقرفة وبعض الأخشاب العطرية ، فضلاً على الأثمد أو الكحل الأسود ، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين ، وما إليه) ، بعضها من إنتاج بويئة نفسها ، وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى . وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصاً كبيراً واستهلكت منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد ، والأعياد والجنائزات ، وتقديم القرابين ، وفي الطيوب والعطور ، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط . وفضلاً على ما توافر لمصر من بعض أنواع البخور العادية في وديان صحاريها الداخلية ، جلبت قوافلها مقادير أخرى منها من وديان النوبة والسودان ، بطرقها المباشرة أحياناً ، وعن طريق التعامل مع جماعات وسيطة في منتصف الطريق إليها أحياناً أخرى . على أن الأكثر دلالة في سياق الحديث الراهن ، هو أن مصر جرت على أن توفي مطالبها المتزايدة من أنواع البخور الأخرى المتميزة باستيرادها بكميات تجارية ضخمة من مصادرها الرئيسية فيسا أطلقت نصوصها عليه تسمية « بويئة » كما أسلفنا ، وتسمية « تانثر » أي أرض الاله ، وهما تسميتان قد تردان متمايزتين عن بعضهما أحياناً ، أو تردان مترادفتين مع اعتبارهما مكملتين إحداهما للأخرى أحياناً سواها . وكانت التسمية الأولى هي الأقدم زمناً كما ظلت هي الأكثر تردداً في سياق النصوص .

ومع الاقرار ابتداءً باحتمال عمومية مدلول لفظ « بويئة » ، ومرونته في الدلالة على أرض وشعب ، أو أراض وشعوب ، والتجاوز كذلك عن تفاصيل الآراء التخصصية التي دارت على فترات منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن ، حول تحديد موقعها ، والتعرف على هوية أو جنسية أهلها - يكفي التنويه بانصراف هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، حاول كل اتجاه منها

See, Abdel- Aziz Saleh, in BIFAO, 1972, 248, and former bibliography.

(٥)

ولم يمنع هذا الواقع العملي ما دون مصر من الجماعات الطموحة القائمة على النقاط الحساسة من مسالك تجارة البخور الخارجية ، البرية منها وربما البحرية أيضا ، من أن تمارس دورها كأطراف وسيطة في جزء من حركة هذه التجارة المجزية ، وذلك من أجل صوالحها الخاصة من ناحية ، وفي مقابل ما يترتب على وساطتها تلك من تقصير أمد الرحلات المباشرة ومشاقها إذا قطعت كل الطريق بين مصادر الانتاج وبين مناطق الاستهلاك البعيدة عنها . وسوف يعني البحث الراهن باحتمالات الوساطة العربية في هذا الشأن أكثر من غيرها^(٧).

ولعل أقدم ما يستشهد به من المصادر المصرية القيمة في أمر هذه الوساطة هو نص « حنؤ » أحد كبار رجال الدولة المعاصرين للملك متوحتوب سننح كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة في أواخر القرن الحادي والعشرين ق . م . وكان قد أنيط به الاشراف على تأمين مسالك القوافل في صحراء مصر الشرقية ، وتعمير واحاتها وزيادة آبارها وتطهيرها ، ثم القيام بتدشين أسطول من سفن كبنية (أي جبيلية الطراز أو الأخشاب) في إحدى موانئ البحر الأحمر ، ولعلها كانت في موضع الميناء التي سميت في العصور المتأخرة باسم برنيكي . وضحى حنؤ بقرايين وفيرة بمنامة إبحار السفن لاستيراد ما ودّه الملك وخزائن دولته ومعاييدها من منتجات ثمينة ، لا سيما بخور الكندر (حثيو) الطازج أو الأخضر ، من رؤساء البادية كما ذكر في نعبه . وعند عودة بعثة السفن من البحر الكبير إلى ما يجاوز ميناء القصير الحالية ، أفاد حنؤ أنه نفذ رغبة فرعون ، وأتاه بكل الواردات الموجودة على شواطئ أرض الاله^(٨).

أن يحدد أرض بوننة بإحدى البيئات الطبيعية التي تنتج أغلب مواد البخور والراتنجات الأنف ذكرها ، وكانت تستطيع أن تستورد بعضها الآخر ثم تتولى تسويقه ، وكان يمكن الوصول إليها من مصر في الوقت ذاته بوسائل تناسب إمكانيات العصور القديمة . وبناء على هذه الشرائط صدر اتجاه خصص منطقة بوننة بالعروض الجغرافية للصومال وإثيوبيا على الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، مع اختلافات جزئية في تحديد موقعها بدقة . وخرج اتجاه ثانٍ عنها بمناطق جنوب شبه الجزيرة العربية . ثم ظهر اتجاه ثالث جمع لها الاقليمين الأفريقي والعربي معا^(٩) . وسوف نزكي من ناحيتنا جانباً من هذا الاتجاه الثالث في عصور بعينها ، ليس على أساس اختيار لحل الوسط ، ولكن بناء على أدلة وقرائن عملية جديدة ، تواردت مصادرها المصرية على فترات من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد وما تلاه ، ثم فترات أخرى من القرن الخامس عشر ق . م وما تلاه .

كان من المتوقع على أي وجه من الوجوه السابقة ، أن تتولى الأساطيل والقوافل المصرية القديمة إنجاز معظم عمليات استيراد الكميات الكبيرة من البخور ومتعلقاته ، برا وبحرا ، في مقابل تصدير ما يروج لدى عملائها البوننيين من المنتجات والمصنوعات المصرية المناسبة لهم ، وذلك تبعاً لما توافر لها أكثر من جيرانها من إمكانات ضخمة لمواجهة مشاق السفر على امتداد البحر الأحمر وشعابه المرجانية ، في رحلات كانت تطول لما بين الشهرين والخمسة شهور ، أو ما هو أكثر في الذهاب والاياب ، خلال مواسم معينة من العام . ووضحت أخبار هذه الرحلات منذ عهد ساحورع ثاني ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية .

(٧) Ibid., 247-249, for a list including: Glaser, Naville, von Wissmann, O'Leary, Tkatch, Erman, Davies, Wilson, and Zylarz.

Cf., Abdel-Aziz Saleh, An open Question on Intermediaries in Incense Trade during Pharaonic Times, *Orientalia*, (٧) 1975, 370f.

Ibid., 372-373, Couyat et Montet, *Haramanet*, 81-84, pl. XXXI, II4, W.C. Hayes, *JEA*, 1949, 43f.

(٨)

على طرق عبور قوافلها ، والمستغلة لبعض أرباحها ، وفي مقابل إرشادها وتمويلها وتنويع بضائعها ووسائل نقلها ، ثم حمايتها واختصار مشقة الطريق أمامها . ونم التقارب بين ذكر هؤلاء الشيوخ وبين ذكر شواطئ أرض الله ، في هذا النص ، على احتمال قرب أسواقهم أو مناطق لياقتهم بالبعثة البحرية المصرية ، من أحد المرافئ الطبيعية القائمة على سواحل صخرية أورمية ، على طريق البخور للجانب العربي ، أو الجانب الأفريقي للبحر الأحمر . ويبدو أن نسبتهم إلى الساحل العربي واعتبارهم من عرب الشمال الذين اشتهروا فيما بعد بتجارة الوساطة بين أنحاء اليمن ، وبين بلاد الهلال الخصيب ، هي الأكثر احتمالاً من نسبتهم إلى الساحل الأفريقي - لاسيما ما نوه النص به من صلتهم بتجارة كنذر « العتيو » الذي توافرت أجود أنواعه على السواحل العربية الجنوبية كما أسلفنا ، فضلاً على ترادف ذكرهم مع ذكر أرض الله وهي الأقرب صلة بناحية الشرق وشبه الجزيرة العربية ، كما نمت عن ذلك نصوص أخرى يلي بحثها .

وفي الرمز إلى أهمية كنذر (العتيو) ويعد مصدره ، وتمييزه عن بقية أصناف البخور الفاخرة الأخرى ومصادرها ، روت أسطورة مصرية قديمة تسمى قصة « نجاة الملاح » يرجع تأليفها إلى القرن الحادي والعشرين ق . م^(١٠) ، حديثاً وعد بطلها فيه أن يرجو ملك مصر أن يرسل قرايين البخور وكثيراً من الصادرات المصرية إلى كائن أسطوري على جزيرة « كسا » التي ألقاه الموج على أرضها في قلب البحر الأحمر ، « جزاء وفاقاً على مساعدته إياه وعلى حبه للمصريين حتى وهو في مقره البعيد الذي لا يكاد الناس يعرفون عنه شيئاً » . وقد ردّ هذا الكائن عليه وهو يتسم ضاحكاً من قوله « قد يوجد لديك البخور ولكن أنى لك يوفرة العتيو وأنا أمير

اختلف نص حنّو عما سبقه من نصوص التعامل مع بويئة لاستيراد منتجات البخور ، بذكره استيراد « العتيو » الطازج عن طريق رؤساء البادية (حقاو دشرة) ، ومن واردات شواطئ (إدبو) أرض الاله (تانثر) . وقد عرف « العتيو » كما يتضح من مناقشة تفصيلية تالية ، بأنه راتنج حر عطر من نوع الكندر الفاخر ، الذي يكاد ينحصر نمو أفضل أشجاره على مرتفعات ظفار في الجنوب العربي ، وإن نمت له أشجار أخرى بنسبة وجودة أقل في مرتفعات شمال الصومال . أما تعبير أرض الاله « تانثر » فهو اصطلاح رمزي قديم عبر المصريون به عن بعض المناطق القصية ذات الخصائص والبيئات غير المألوفة ، والمنتجات أو الثروات المتميزة ، التي تتمثل فيها قدرة الخالق الفائقة ، وتستحق لهذا أن تنسب إليه تمجيداً لشأنها ، وتأكيداً لأحقته فيها أو ملكيته لما يصل إلى معايله من انتاجها ، على الرغم من غموض معرفة الناس بها - وهذه معان دللنا عليها في بحث خاص سابق^(٩) ، ورجعناها على ما ظنه بعض الباحثين من ترجمة تعبير أرض الاله بمعنى أرض منشئه أو مهد نشأته . وغالباً ما ارتبطت تسمية أرض الاله هذه أو أراضي الاله ، في النصوص المصرية القديمة ، باتجاه الشرق النسبي على اتساع مدوله . ولا بأس من التجوؤ قليلاً في الصفحات التالية في نسبة هذا التعبير القديم إلى اسم الجلالة عوضاً عن الاله ، بما يرادف بعض التعبيرات الدارجة حتى الآن عن مثل أرض الله الواسعة ، وبلاد الله ، وخلق الله ، حين التنويه باللامحدود من ملك وقدرته واتساع خلقه .

لم يشر حنّو إلى تعامل بعثته مع كبار بويئة شبه المستقرين في أرضهم كما جرت عادة النصوص السابقة على عهده ، بقدر ما نوه بتعاملها مع رؤساء البادية (حقاو دشرة) . ويبدو أن هؤلاء الأحرار مثلوا شيوخ القبائل المتكفلة بتجارة الوساطة في البخور ، والقائمة

Abdel- Aziz Saleh, Notes on the Ancient Egyptian T3-NTR "God's Land" BIFAO, 1981, I07- II7.

(٩)

(١٠) شاعت تسمية هذه القصة لدى عدد من الباحثين باسم « قصة للملاح المفقود » مع أن ملاحظتها لم يفرق وإنما لجا بحيله بعد فرق صفته . وهي من قصص المغامرات

البحرية الأسطورية التي سهلت امثال مغامرات الاستكشاف البحري الغربية بألاف السنين .

بوينة ، والعنتيو من مقدراتي . ثم زوده حين مغادرته الجزيرة بهدايا كثيرة تضمنت أنواعا فاخرة من هذا العنتيو (ومن إودنب ، وأقراص بخور كبيرة ، وزيت هكنو ، وغيرها) . وكان ذلك الكائن كما صورته الأسطورة قد اتخذ هيئة ثعبان عظيم رصع جسده بالذهب والزبرجد ، وانتسبت إليه اسرة من أربعة وسبعين ثعبانا ، فقدهم حينها هوت عليهم صاعقة من السماء فاحترقوا بها جميعا ، ونجا هو وحده ولكن لأجل قريب تنبأ هو به وتنبأ معه باختفاء جزيرته من بعده . وعلى الرغم من وضوح الخيال والخرافة في هذه الرواية واحتمال رد أحداثها إلى جزيرة قريبة من جزيرة الزبرجد بالبحر الأحمر ، وما ذكر عن صلتها ببوينة ، إلا أن ما ادعته من حماية الأفاعي لجزيرة البخور وزوالها باحتراقها ، قد تشابه إلى حد ما مع رواية أخرى ذكرها المؤرخ هيرودوت (في القرن الخامس ق . م) وادعى فيها أن الأفاعي المجنحة كانت تحمي أشجار اللبان في مناطق شبه الجزيرة العربية ، وأنه كان يقتضي إبعادها عنها ، لجمع عصو لها ، إطلاق دخان المحروقات عليها . وفي سبيل تزكية الأصل العربي لبعض المنتجات التي ذكرتها قصة الملاح ، افترض الباحث فايبيشل احتمال نطق الاسم المصري « إودنب » الذي ورد فيها بصيغة « يودانوب » ليدل على اللبان السلدن ، على أساس تقريبه من لفظة « لودانوم » أو « لادانوم » (مع تقدير سقوط حرف اللام في الكتابة المصرية القديمة ، وقلب الميم بباء في هذه اللفظة)^(١١) . وقد لا نسلّم بالضرورة بحرفية هذا التخريج ، ولكننا أوردناه مثالا لما دار في أذهان بعض الباحثين عن ترسم أسماء منتجات بخور شبه الجزيرة العربية في النصوص المصرية القديمة .

أحد مصادره الرئيسية القديمة (ومنه ما كان يجهز من السناج الناتج عن حرق نوع من الكندر أو قشر اللوز) . وزكي الأصل العربي لهذا الكحل أن ذكرته نصوص مصرية مبكرة باسم « سدة » وبما مائل اسمه العربي « أتمد » ، وإن تناوله بعد ذلك إبدال أدى إلى ذكره في نصوص أخرى تالية بلفظ مسدة بل ولفظ مسلدة أيضا . وبلغ من قيمة هذا الكحل الأسود كمادة مستحبة للزينة ووقاية العيون ، أن مثل السلعة الرئيسية فيها قدمته قافلة أمورية أو كنعانية من شو (ت) ، من هدايا ثمينة إلى خنوم حوتب وإلى إقليم الوعل بمصر الوسطى خلال العام السادس من عهد الملك سنوسرت الثاني في فترة من أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد^(١٢) . وإذا استبعدنا التشابه الظاهري بين كلمة « شوت » التي ذكرها النص المصري - وبين اسم شت الذي اعتبرته أنساب التوراة من أول ولد آدم - فلإنها أقرب إلى أن تعني إحدى قبائل مؤاب التي انتشرت بطونها في بعض عهودها القديمة من جنوب الشام حتى جبل سعي والتخوم الشمالية الغربية لشبه الجزيرة العربية وشرقي سيناء . وضمت قافلتها تلك إلى مصر سبعة وثلاثين فردا من رجال ونساء وأطفال ، حملوا جانباً من أمتعتهم على ظهور الحمير ، وتقديمهم شيخهم الذي ذكره الكاتب المصري باسم إيشا تحويرا فيها يبدو أو اختصارا لأحد أسماء إيشو أو إيشار أو أبي شوحا - سامية الأصل^(١٣) . ولم يكن هؤلاء الوافدون من صلب عرب شبه الجزيرة ، وإنما استشهدنا بهم لعدة أمور ، منها كونهم من الجماعات السامية ذوي الصلة الإقليمية والجنسية المباشرة بالعرب الشماليين ، ثم دلالة وصولهم إلى مصر الوسطى على أن دخول مصر والتجول بأمان في أقاليمها لم يكن ممتنعا على أضرابهم من القبائل السامية ما دامت صديقة مسالمة .

ولم يتيسر القطع بما استهدفته جماعة إيشا من إقليم

إقترن استيراد سلع البخور الممتازة من بوينة وأرض الله ، بنوع من كحل أسود فاخر اعتبرت المناطق العربية

(١١) استشهد في إبدال الميم بباء في اللغة المصرية القديمة بترايف الكلمتين « لب » و « ونم » بمعنى اكل ، W. Vycichl, *Kush*, 1957, 72.

P.E. Newberry, *Beal Hasan*, I, pp. 69, 72, p.s. 28, 30, 31, 38.

(١٢)

W.F. Albright, *The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography*, 1934, 8. Cf. *Shet-Moab*, Nu. 24, 17, 37, W. (١٣)

Helck, *Die Beziehungen Aegyptens zu Vorderasien im 3 und 2. Jahrtausend v. Chr.*, 1962, 50, 60.

الوعل (في محافظة المنيا) ، سواء دخلت إليه في زيارة علفية أو رسمية استجابت فيها لكرم الضيافة المصرية ، أم أتت إليه ليعمل رجلاً في صناعات المعادن ، أو للانضمام إلى زمرة صائدي البراري ، وعسس الخواف الصحراوية للأقليم^(١٤) . ولولا أن أتوا معهم بنسائهم وأولادهم لأمكن كذلك احتمال كونهم من وسطاء التجارة العربية التي كانت تصل عبر الطرق البرية لشبه الجزيرة إلى أسواق جنوب الشام فيتولى تجارتها تصريفها مع منتجاتهم المحلية . وصور رجال جماعة إيشا على جدار مقبرة خنوم حوتب بلحي دقيقة مدببة وشعور كثة ، وأسدت نسائهم شعورهم الطويلة على الظهور والنحور مع تزيينها بعصائب رقيقة . وظهروا في مجملهم بما ينم عن تخطيطهم دور البداوة وأخذهم بنصيب من التمدين . فارتدى بعضهم مآزر ملونة تكسو النصف الأسفل من الجسم ، واكتسى بعض آخر من الرجال والنساء بثياب طويلة (أو أردية صوفية) مزركشة ذات هذب قصيرة ، تكسو أحد الكتفين وتدع الكتف والذراع الأخرى عارية ، وانتعل أغلبهم نعالا ذات سيور ، خلعها كبارهم حين واجهوا الوالي خنوم حوتب ووقفوا حفاة أمامه . وربما لبست نسائهم جوارب (صوفية ؟) أو خفافاً جلدية ملونة .

ويصعب أن نفترض أن هذه الجماعة قد عقدت العزم منذ أن خرجت من نواحي الأردن على أن تصل إلى ما وصلت إليه من إقليم الوعل في مصر الوسطى ، وهو البعيد عن أرضها بمئات الأميال . وإنما يغلب على الظن أنها لجأت إليه في سياق تجوالها كسبا للعيش حيثما تيسرت لها الإقامة ، ثم أسعدها الحظ بتسجيل أنبائها وصورها في مقبرة خنوم حوتب ، فأصبحت مناظرها هناك من أقدم وأوضح المصادر التفصيلية المصورة لبني جنسها ، ليس في مصر فحسب وإنما بالنسبة لجنوب بلاد الشام أيضا . وليس من المستبعد أن جماعات سامية أخرى من

أمثالها تفرقت منازلها في شرق الدلتا وما يليه من مناطق البراري المصرية ، وهي مناطق تعد أقرب شبيهاً ببيئة مواطنها الأصيلة ، ولكن شاءت المصادفات ألا يعثر على نصوص ومناظر أخرى تصورهما حتى الآن .

وعلى أية حال ، فقد احتفظت نصوص لوحات ويرديات مصرية قديمة قريبة العهد من القرن التاسع عشر ق . م بعشرات من الأسماء الأمورية أو الكنعانية لرجال ونساء ، شارك بعضهم عمالاً في مناجم ومحاجر سيناء وصحراء مصر الشرقية . وعمل بعضهم خدماً وإماءً في أعمال مختلفة بالبيوت المصرية الثرية^(١٥) . وألحق باسم كل منهم لفظ « عام » للرجل ، ولفظ « عامة » للأنثى ، وهو ما سوف نرجع ترجمته بعد قليل بمعنى القبلي والقبلية . ولعل منهم من لجأوا إلى مصر من تلقاء أنفسهم سعياً وراء الرزق والأمن والاستقرار . كما دخلها بعضهم أسرى وأرقاء شراء ، بينما تناسل بعضهم الآخر من صلب هجرات قبلية قديمة . وتمثل أسماؤهم المسجلة في مصر ثروة دسمة لم تستغل بعد استفلا كافيها من أجل التعرف منها على طبيعة الأسماء السامية ، أو السامية المتمصرة ، وكنها ، في ذلك العصر البعيد .



وتوفر في مصادر العلاقات المصرية العربية القديمة وجه آخر معاصر . فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد نوهت النصوص المصرية ، بين الحين والحين ، بأسماء بضع دويلات وجماعات قامت على التخوم وعلى طرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وبلاد الشام . وخصت هذه الأسماء بالذكر في سياق ما سجلته عن أطوار سياستها الاقتصادية والأمنية والعسكرية على حدود مصر وفيها ورائها .

ففضلاً على ذكر قبائل شو (ت) المؤابية التي انتسبت إليها جمعة إيشا ، أشار نص من قصة سنوهي في القرن

Abdel- Aziz Saleh, op. cit., 74, and references.

(١٤)

Hayes, A Papyrus of the Middle Kingdom, 1955, Posener, Syria, 1957, 145f., K.A. Kitchen, JEA, 1961, 15f., Helck, (١٥) op.cit., 79f.

رخلتهم تلك إلى مصر ، والتي يحتمل تأريخها بأواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن السابع شرق . م ، واحدة من رحلات كثيرة تجري على منوالها . ولا يؤخذ على مضمونها التاريخي غير ذلك الأبل فيها ، في حين لم يجد التاريخ أدلة أثرية تنم عن إستخدامها في قوافل التجارة إلا بعد عهد يوسف بنحو خمسة قرون ، خلال القرن الثاني عشر ق . م .

وأشار نص مصري من حوالي القرن الثامن عشر ق . م إلى منطقة « دمتاو » وأميرها « إقح » (٢٠) . وتباينت وجهات النظر الحديثة فيما إذا أمكن تقريب اسم « دمتاو » هذا إلى تسمية إمارة إدوم في جنوب شرق الأردن (وفيها يمتد بين البحر الميت وسين خليج العقبة) ، أو تقريبه فيما هو أكثر احتمالاً إلى اسم دومة الجندل (العربية ذات الموقع التجاري المتميز ، لاسيما وقد ذكرتها بعض المصادر الآشورية القديمة باسم مشابه له . وهو « أدوماتو » . وعلى أية حال ، فقد اتصلت كل من المنطقتين المقترحتين بمصر فعلاً ، وأولاهما بخاصة في عصور تالية لهذا العصر . ففي رسالة بردية إدارية من عهد الملك مرنباج ، في عام ١٢١٧ ق . م ، كتب أحد المشرفين على مداخل مصر الشمالية الشرقية معلناً : « لقد أجرينا الأذن لقبائل الشوسو من إدوم بعبور حصن مرنباج في ثكوالى غدران بيتوم مرنباج الواقعة في أرض ثكو ، بغية أن تُرد الحياة عليهم هم وقطعانهم ، بفضل الفرعون الشمس الخيرة لكل أرض » (٢١) . ويعني ذلك أن بداوتهم لم تمنع العطف عليهم والترحيب بهم في مصر . واستمرت هذه الأواصر بحيث روت التوراة أن مصر آوت إليها الأمير حداد الثالث ورث عرش إدوم

العشرين ق . م ، إلى كبير « كوشو » الجنوبية ، خلال ما رواه عن سفره من مصر عبر براري جنوب الشام . ثم ذكر نص آخر مما يسمى اصطلاحاً بنصوص اللعنة - كبيرين لواحات « كوشو » أيضاً (في حوالي القرن الثامن عشر ق . م) (١٦) ، وذلك مما يعني تعدد قبائلهم وواحاتهم وشيوخهم . وقد قرب بعض الباحثين اسم « كوشو » هذا إلى من ذكرتهم التوراة باسم كوشان بحسبانهم من أسلاف المديانيين أو من جيرانهم (١٧) . وقد انتشرت قبائلهم في بعض عهودها بين جنوب الأردن وبين تخوم سيناء ، ثم تركزت أكبر قبائلهم المديانية مؤخرًا في شمال الحجاز ، لاسيما في واحة البدع ومغاور شعيب وميناء الحوراء . وأشار بعض المؤرخين المسلمين إلى امتداد مدين في أيامه إلى نهاية أطراف الحجاز الشمالية في هضبة حسمي ، وقد روا الرحلة بينهما وبين مصر بمسيرة تسعة أيام (١٨) .

ولا بأس من الاستشهاد في هذا السياق بما ذكرته التوراة في قصة يوسف عليه السلام ، من أن قوماً من الاسماعيليين أتوا من جلعاد بإبلهم يحملون التوابل والبلسم والمر في طريقهم إلى مصر ، فلما وصلوا إلى موقع البئر التي ألقاه إخوته فيها انتشله منها تجار من الميديانيين وباعوه في مصر . وثمت المبادلة اللفظية بين تسمية الاسماعيليين وبين تسمية المديانيين في هذه القصة على أنها تسميتان مترادفتان لشعب واحد ، فضلاً على ما لصلة كل منهما بالعرب الشماليين بخاصة (١٩) . وكان تجار جلعاد فيها يبدون فريقاً من وسطاء التجارة التي تتجمع سلعها في مدن فلسطين فيرحلون ببعضها على دوابهم إلى حيث يبيعونها في أسواق الدول الكبيرة . وكانت

(١٦) Sinuhe, 219f., K. Sethe, Die Aechtung feindlicher Fürsten, Völker und Dinge, 88-89, Passer, op.cit., E50-51, p. 62.

f.

Albright, BASOR, 83, 34n.8, JBL, 1944, 220 n. 89, B. Maisler, RHJE, 1946, 73f.

(١٧)

(١٨) تاريخ الطبري : ج ١ - ص ٤٥٨ ، القنسي ، احسن التلخيص - ص ١٧٨ ، الانوسي : نزعة للفتق - ج ٣ ص ٥ .

(١٩) Genesis, 37, 25, 28a, 36, A. Musil, The Northern Hegaz, 1926, 267.274f., Maisler, op. cit., 37-38, A. Grohmann,

Arabien, 1963, 56, -57.

Maisler, op.cit., 33

(٢٠)

Pap. Anastasi IV, 51f.

(٢١)

الثالث ق . م ، وأكثف معظم الباحثين بالتعبير عنها باسم « الأسويين » في حين افترض باحثون آخرون ترجمتها بمعنى البدو ، أو الصائدين ، أو رماة العصي ، والصائدين بالبوميرانج (وهي العصا المعقوفة الطرف)^(٢٤) ، وكلها ترجمات غير محدودة المعالم .

وفي بحث خاص نشرناه عام ١٩٧٨ ، رجحنا من ناحيتنا ترجمتها ، أي لفظة « عامو » ، بمعنى القبليين - بما يحمله هذا المعنى من وجهة النظر المصرية عن طبيعة التكوين القبلي الاجتماعي القائم على رابطة الدم والمصلحة الخاصة لمجموعة محدودة من الناس . وهو تكوين تباين في جوهره مع كثافة المجتمع الزراعي المصري المرتبط بالأرض الخصبة ، ومع أسس البنيان المدني المرتبط بوحدة الدولة التي اعتبرها المصريون من ميزات حضارتهم على كثير مما حولها^(٢٥) . ولقي هذا المدلول المقترح ما يمثله في سياق النصوص الأرامية والعبرية والعربية والسريانية والنبطية القديمة ، من حيث التعبير بالفاظ عام وعمى وعامة عن الجهالة إزاء العلم ، وعن العامة والعمومية ضد الخاصة والخصوصية ، لاسيما في حالات المقابلة مع أهل المدنية والثقافة المستقرة حتى في البلد الواحد . وترتب على انعكاسات هذا المعتقد أن المصريين لم يروا في الهجرات الأمورية التي تدفقت على حدود الشام ومصر وتسلت عبر أراضيها في أواسط الألف الثالث ق . م ، ثم جحافل الهكسوس التي هاجتها في أوائل الألف الثاني ق . م ، أكثر من « عامو » أي عوام ممجيين قبليين ، على الرغم من إمكاناتهم العسكرية . وهكذا فرقت النصوص المصرية بين جماعات « رثنو » المستقرة في جنوب الشام وبين

الذي ساعده أهل بلاطه على الفرار منها (في أواخر القرن الحادي عشر ق . م) بعد أن خرب جيش داود إمارته وسفك دماء الآلاف من رجالها واستباحها ستة شهور . ووصل حداد إلى مصر خفية عن طريق أرض مدين ، فوجد فيها الرغد والملجأ^(٢٦) . أوردت المصادر المصرية القديمة ما سبق الاستشهاد به عن كوشو أو مديان ، وشوت ، ومؤاب ، وإدوم ، وربما دومة (الجندل) أيضا ، بناء على ما توافر لهذه وتلك من أهمية تجارية نسبية على طرق القوافل الممتدة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وجنوب الشام . وذكرتها كما أسلفنا في سياق ما سجلته عن تناولتهم إجراءاتها التأمينية والعسكرية على حدود دولتها . ولكن ندر أن ذكرت هذه المصادر أسماء البوادي الضاربة في قلب الصحراء العربية التي عدتها من وجهة نظرها بدائية محدودة النفع بالنسبة لها . بل واعتبرتها من مصادر الاضرار بأمن تجارتها الخارجية ، ومن بواعث القلق على سلامة تخومها . واكتفت بأن سلكت أهلها في مسميات اصطلاحية عبرت عن صفات البداوة والنفور والشرد وقلة الاستقرار . وكانت منها تسميات « يابتيو » أي الشرقيون (أو الشروق) . و « جريوشع » أي القائمون على الرمال . و « ثيوشع » أي جوالو الرمال . و « ستيو » أي القواسة أو البدو . و « شاسو » أي النهابون أو الشاردون أو الرعاة . ثم متيو أو « متشو » أي البدائيون ، وهلم جرا^(٢٧) .

وأدرجت المصادر المصرية بعض هؤلاء هؤلاء ، مع أضرابهم من الطوائف قريبة الصلة بهم ، في تسمية « عامو » . وهي تسمية ترددت منذ أواسط الألف

I Kings XI, 8-22, 23, B. Grdseloff, ASAE, 1947, 211f, Muzil, op.cit., 276.,

(٢٢)

For Various explanations see, Wb.II, 265, 15, III, 135, IV, 328, 412, Helck, op. cit., 3f., Grdsiloff, op.cit., 74, J.(٢٣) Cerny, ASAE, 1944, 295f., S. Yeivin, JEA, 1965, 204f.

Wb. I, 167- 168, Gauthier, D.G., I, 133 - 135, Gardiner, Egypt of the Pharaohs, 37, 131, 144, 157, Gunn, JEA, V, 37, (٢٤) Albright, JAOS, 1954, 223f., CAH, I, Ch.XVII, 1968, 45.

Abdel-AZIZ Saleh, Arabia and the Northern Arabs in Ancient Egyptian Records, Journal of the Faculty of Archaeology in Cairo University, III, 1978, 69, -76. (٢٥)

وبراريا الداخلية ، كما حدث مع جماعة إيشا . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن التكوين القبلي لبدو سيناء وبدو الصحاري المصريين أنفسهم ، حتى لقد أشارت نصوص مصرية إلى امتداد بعض العامو إلى منطقة الشلال الأول والعوينات في أقصى الجنوب^(٣٠) . ولكن حدث في مقابل ذلك أن قفلت مصر حدودها إزاءهم كلما دفعهم الجذب والفقر إلى تهديد أمن بعثات التعدين وقوافل التجارة ونهب بضائعها . ولشيء من ذلك القبيل تحدث نص قديم عن انشاء الملك أمنمحات الأول « أسوار الوالي في بداية القرن العشرين ق . م بطريقة تحول دون دخول العامو مصر لكي يلتبسوا الماء منها كمألف عادتهم من أجل سقاية أنعامهم »^(٣١) . وعني ذلك ضمنا أنهم كانوا يترددون على مصر ويرتوون من آبارها في فترات السلام معهم ، وهو ما أكده نص عهد مرنبتاح الذي سبق الاستشهاد به .



نستأنف البحث كرة أخرى عن مدى إقتراب المصادر المصرية القديمة من شئون شبه الجزيرة العربية ، في سياق نصوصها ومناظرها المتعلقة ببلاد بويئة غامضة الحدود ، وأرض الله أو أرض العجائب ، ومنتجات البخور والطيوب الفاخرة .

وتضمنت هذه المصادر أدلة وقرائن جديدة خلال ما يعرف اصطلاحاً باسم « عصور الدولة الحديثة » . وهي عصور بدأت مع أوائل القرن السادس عشر ق . م وبلغت مصر فيها ذرى إمكاناتها المادية والثقافية ، واتسع انطلاقتها العالمي واتصالاتها الخارجية ، وتضاعفت بالتالي آفاق رخائها ومطالب معابدها

« عامورثنو » ، ثم بين مدينة جبيل وبين « عامو جبيل » ، وكذا بين مدينة ألازا وبين « عامو ألازا »^(٢٦) . وبالمثل جهلت نصوص آرامية « عام صيدا » ، و« عام صور » عام قرطاجة . واستخدمت النصوص العبرية لفظ « عام » للدلالة على الأقوام غير الاسرائيليين المنتمين إليهم إلى إقليم واحد . ثم استعملت نصوص سريانية تعبير « عام طي » (عام طيّايا) للدلالة على الأعراب المنتمين إلى قبيلة طي الكبيرة التي اعتبروها معبرة عن العرب بعامه^(٢٧) . وأخيراً تلقب أغلب ملوك الأنباط بلقب « رحم عمه » بمعنى « محب (شعب) قبيلته »^(٢٨) .

ولعل في هذه التفرقة بين الحياة القبلية وبين الحياة المدنية ، حتى بالنسبة لما بين أهل البلد الواحد ، بعض الشبه بما درجت المصادر العربية عليه فيما بعد من التمييز بين قریش البطاح المستقرة داخل مكة ، وبين قریش الظواهر البادية حولها . أو التمييز بين أهل المدر في الحيرة ، وبين أعراب الضاحية أصحاب مضارب الشعر والوبر والأخبية من حولها^(٢٩) .

ولم تمنع التسمية المصرية للعامو ، في نعتهم بالقبلية ، من الاعتراف لهم بحضارتهم القومية الخاصة . وكان منهم فيمن ذكرنا الأموريون والادوميون ، وجماعات الهكسوس . وقد عاشوا جميعاً على أنماط متفاوتة من التطور تراوحت بين البداوة وبين المدنية ، ويمكن أن يعتبروا معها أنصاف بدو ، وأنصاف رعويين ، وأنصاف مستقرين ، وبالتالي أنصاف متحضرين ، مع إشارهم التقاليد القبلية على ما عداها في كل هذه الأوضاع . ولم تمنع مصر جماعات العامو المسالمة من التردد على أرضها ، والتعايش مع ظروف صحاريها

Cairo 34010, 14, B. Maisler, op.cit., 64f., W. Helck, op.cit., 53.

(٢٦)

Charles- Hoffizer, Dictionnaire des Inscriptions Semitiques de l'Ouest, 1965, 216, Kochler- Baumgartner, Lexicon in Veteris Testamenti Libros, Supplementum, 1958, 710-711.

Ibid., Jaussen et Savignac, Mission Archologique en Arabie, 1909, Nos. 1, 9, -10, 3, 9, 5, 10, etc.

(٢٨)

(٢٩) ابن الأثير : الكامل في التاريخ - ج ٢ - ١٣ ، الطبري : تاريخ الأمم والملوك - ج ٢ - ١٠

A. Fakhry, Wadi el - Hudi, 1952, 46, pl. 19b.

(٣٠)

Pap. Petersburg, 1116 B, 66.

(٣١)

وقصورها من واردات البخور والعطور والطيب . وتواردت هذه النصوص والمناظر ذات الأدلة والقرائن والمنشودة على فترات من القرن الخامس عشر وأوائل القرن الرابع ق . م ، ثم أوائل القرن الثاني عشر ق . م ، وذلك خلال عهود خمسة ملوك مصريين متتابعين وهم : حاتشبسوت ، وتحتمس الثالث ، وامنحوتب الثاني ، وتحتمس الرابع ، وامنحوتب الثالث ، ثم في عهد ملك آخر تال وهو رمسيس الثالث . وقد نشرنا آراءنا عن هذه المصادر في خمسة بحوث مطولة ظهرت في السنوات الأخيرة في دوريات أجنبية متخصصة نستشهد ببعضها فيما يلي من عناصر البحث .

استبان مدخل هذه الأدلة والقرائن من سياق نصوص ومناظر بعثة بحرية شهيرة خرجت من مصر إلى بؤينة في خمس سفن كبيرة على متن البحر الأحمر في عهد الملكة حاتشبسوت ، ثم آبت إلى مصر سنة ١٤٨٢ قبل الميلاد - وسجلت أنباء أهم مراحلها نصا وتصويرا على جدران المعبد الملحق بضريح الملكة في الدير البحري بغرب طيبة (أي الأقصر الحالية) في الصعيد^(٣٢) ، ثم سجل موجز عنها على واجهة معبد باخة (أو كهف أرتيميديس) في المعهد نفسه بمحافظة المنيا في مصر الوسطى .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عنت بتفاصيل هذه البعثة ، لا زالت نصوصها ومناظرها تحفل بعناصر يمكن أن تضيف أمورا جديدة . وقد ركزنا البحث فيها مؤخرا على مدلولات ثنائيات عدة تكررت عمدا في سياقها ، وهي ثنائيات جرى التعقيب على بعضها في دراسات سابقة ، ثم وجهنا النظر إلى بعضها الآخر حديثا^(٣٣) . وكانت من أولياتها : ثنائية قارنت بين ماضي الاتصالات بمناطق البخور وبين حاضرها . وثنائية في تسمية المناطق التي استهدفتها البعثة بين « بؤينة » ذات المدلول العريض ، وبين « تانثر » بطابعها التخصيصي . ثم ثنائية تشير إلى جانبي البحر أوشاطيه . وثنائية في التعريف ببيئة الأراضى المنشودة

بين منطقة ساحلية ، وبين مدرجات جبلية (ختيو) ، أو بين وهاد وفيافي (خاسوت) ، وبين هضاب . وثنائية كذلك بين سبيل البحر وبين طريق البر . وثنائية في وصف الصادرات المرغوبة بين عجائب وواردات ، وبين مفاخر أو ثروات وخيرات . وثنائية في تخصيص أهم المنتجات بين بخور المر « ثنثر » وتوابعه ، وبين بخور « عنتيو » وهو الكندر أو البخور الحر أو البلسم . وثنائية في تصوير أشجار هذه الأنواع بين أشجار وارفة الظلال كثيفة الأوراق ، وبين أشجار أخرى إبرية الأوراق تبدو على مبعدة كأنها عارية من الخضرة . ثم ثنائية في تصنيف من تعاملت البعثة معهم بين « بونتين » يجهلهم الناس أو يكادون يجهلون الناس ، وبين « خبستين » ينتمون إلى أرض الله . ثم إلى حد ما كذلك بين كبار « ثيو » الأفريقيين ، وبين كبار إرم ، وأرض عمو .

لم تكن بعثة حاتشبسوت هي الأولى من نوعها في التعامل المصري مع بؤينة وتانثر ، ولكنها تميزت عما سبقها بوضاحتها واستهدافها فتح آفاق جديدة في تاريخ العلاقات المصرية الخارجية . وكانت افتتاحيات نصوصها قد روت أنه « حينما بلغت جلالة الملكة ذات صباح مقام ربها (آمون رع) سمعت إذنا بنبؤة من الآله نفسه لدى العرش العظيم تقول لها : « التمسى سبل بؤينة ، وتعرفي على مسالك الطرق إلى مدرجات العنتيو . ولسوف أهدين رجالك على الماء وعلى اليابسة من أجل استيراد العجائب من أرض الله ، . . . » .

وقال لها أيضا : « لقد وهبتك بؤينة بتمامها إلى ما يتأخم أراضى الآلهة ، سيما أرض الله التي لم تطرق ، ومدرجات العنتيو التي لم يدركها الناس من قبل ، وإن تسامعوا بها رواية عن رواية في قصص الأولين . وما كان يرد من عجائبها ووارداتها في عهود آبائك ملوك الدلتا كان ينتقل من واحد إلى آخر ، كما أن ما جلب منها في عهود أجدادك ملوك الصعيد جلب في مقابل نفقات

Ed. Naville, *The Temple of Deir el-Bahari*, III, pls., 69-86.

(٣٢)

Abdel - Aziz Saleh, *Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el-Bahari*, JEA, 1972, 140-158.

(٣٣)

نفقاتها الباهظة . وليس من المستبعد أنه كان من هؤلاء الوسطاء تجار أفريقيون ، وآخرون من العرب الشماليين ، كانوا يسلكون الطرق البرية المتاحة لهم إلى المرافئ والأسواق الكبيرة التي اعتادت البعثات المصرية أن تبلغها من حين إلى آخر .

وهكذا انطلقت بعثة حاتشبسوت في البحر الأحمر وهي تعتقد أنها بسبيلها إلى إكتشاف المجهول ، وأنها سوف تبلغ أرضا لم يسبقها إليها أحد من العالمين . أرضا قد تتصل بمناطق بؤينة الكبيرة ، إلا أنها تمايزت عما سواها بتسمية أرض الله . ولا تقع في أغلب الظن على السواحل التي تمرست البعثات المصرية السابقة على الأبحار إليها ، ولكنها تقع في بيئة أخرى ذات مدرجات (ختيو) لجود بأفضل أنواع العتيو نادرة الوجود . وأملت البعثة ألا تكتفي بأن تستورد ثماره كما فعلت سابقتها ، وإنما تنقل معها كذلك بعض فساتل أشجاره لكي تزرع في طيبة وفي حدائق معبد رها الكبير . وإذا ما حققت البعثة أهدافها أمكن لمصر أن تنتج العتيو في أرضها ، وأن تتخلص من نفقات تجارة الوساطة التي عاب آمون رع أمرها ، أو عابها كبير كهنته بمعنى أصبح في نبوءته للملكة .

ومنذ أعوام تبين نفر من دارسي خواص النباتات ، أن ما صورت به أشجار العتيو في مناظر بعثة حاتشبسوت ينسبها إلى مجموعة *Boswellia Sacra* or *Boswellia Carteri* ، أي أشجار الكندر والبخور الحر (أو البلسم) ، تلك التي مربنا أن أفضل أنواعها لا تكاد تربو في غير المدرجات الصخرية لمناطق ظفار وشرق حضرموت . وتنمو هذه الأشجار برية في غالب أمرها ، وإن تيسرت زراعتها في أحوال أخرى قليلة . وتستخرج بلملورات الراتنج منها بشق لحاء سيقانها ، وتحتفظ بلونها الأبيض أو المخضر لبعض الوقت ثم تكتسي بالصفرة أو الحمرة حين جفافها .

طائلة . وما كان يبلغها سوى منويك (سميتيو) . ومنذ الآن سوف أجعل بعثتك تطرقها » . وقال : « ولأهديتها على الماء وعلى اليابسة . وأفتح لها المعابر الصعبة المؤدية إلى مدرجات العتيو ، تلك البقعة المباركة من أرض الله ، وهي منتجع مسرتي والمقر الذي هيأته كي أمتع نفسي فيه مع الربة موت وحتحور سيده تيجان بؤينة ، ربة السماء عظيمة السحر . . . وليأخذوا العتيو كما استحبوها . وليوسقوا السفن بما يرضيهم من أشجاره الخضراء الأصيلة . . . » (٣٤) .

وفي سياق التعقيب على هذه الرؤى ، افترض الباحثان برستد وكابار ، وآخرون ، أن المهود الحالية التي ذكر النص أن الناس لم يعرفوا إبانها بؤينة وأرض الله ، وكانوا يستوردون منتجاتها ومتاجرها عن طريق وسطاء التجارة اللذين تسببوا في زيادة نفقاتها ، إنما عنت أيام دولة الهكسوس في مصر وانقطاع الاتصال المباشر خلالها بين مصر وبين مصادر البخور والراتنجات النادرة (٣٥) . وقد رأينا في بعض ما نشرناه ، أنه يضعف الفرض السابق ما وصف النص به ملوك تلك الأيام الخوالي من أنهم آباء حاتشبسوت (ملوك الدلتا) وأجدادها (ملوك الصعيد) ، في حين أن نصوصا أخرى لهذه الملكة صبت لعناتها على ملوك الهكسوس باعتبارهم قبليين من أهل البراري ورعاة يتصفون بالبربرية والخشونة والكفر (٣٦) . وما كانوا يعتبرون بناء على هذا من آباء الملكة أو أجدادها . وإنما يرجع أن تكون نبوءة آمون رع في نصوص الدير البحري قد عنت العصور القديمة بعامة في سياق ما جنحت إليه من المبالغة والتهويل لكي تضخم من قيمة ما يتوقع تحقيقه من مشروعات رائدة جديدة في عهد هذه الملكة . وهي مشروعات استهدفت أن تذهب إلى أبعد مما وصلت إليه كل العلاقات والاتصالات السابقة مع مناطق البخور ، وأن تكسر حد تجارة الوسطاء أو تقضي عليها ، وتتجنب

Urk. IV, 344, 345, 1-5, Breasted, Ancient Records, II, 117.

Breasted, A History of Egypt, 276, Capart and Werbrouck, Thebes, 172, 175- 76.

Urk. IV, 385, Gardiner, JEA, 1946, 47 - 48.

(٣٤)

(٣٥)

(٣٦)

وينمو نوع آخر أقل جودة من هذه الأشجار في مرتفعات الصومال الداخلية وعلى ارتفاع نحو ٣٦٠٠ قدم عن سطح البحر^(٣٧). ولعل هذه أو تلك ، وأولاهما أكثر ترجيحاً فيها سوف نتناوله ، كانت هي المعنية بتسمية « أرض الله » التي لم يتعامل المصريون معها قبل عهد حاتشبسوت إلا عن طريق الوسطاء ، ثم ودوا في عهدها أن يفتحوا صفحة جديدة للتعامل المباشر معها .

وتعين على السفن المصرية أن تبدأ طريقها البحري المعتاد مع الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، وأن تعرج على مرافئه التي تعودت على الرسو فيها إلتماساً للماء والزاد ، أو للخبرة والمبادلة ، قبل أن تقدم على تنفيذ خططها لعبور باب المندب والوصول إلى الأرض (العربية) المنشودة - ويبدو أن نفرا من رجال الاستطلاع المصريين وأدلاء القوافل سبقوا البعثة برا إلى نواحي بويئة (الأفريقية) ، كي يعلنوا عن مقدمها ويمهدوا السبيل إلى تحقيق أهدافها . وقد ذكرهم كاتب النص باسم « سميتيو » كما قدمنا ، واعتبرهم من مندوبي الملكة والعاملين باسمها ، كما خصص اسمهم في صورته الهيروغليفية هيئة رجل يحمل زاده في طرف عصا يرفعها على كتفه شأن الرعاة وأدلاء الصحراء^(٣٨).

وترتيباً على هذه الخطة سجلت فوق مناظر سفن البعثة عبارة تقول : « الابحار في البحر الأخضر الكبير (وهو البحر الأحمر الآن) ، أخذاً ببداية الرحلة الميمونة نحو أرض الله . ورسو لرجال الملكة في أمان على (شاطئ) بويئة وفقاً لأمر رب الأرباب سيد عروش الأرضين ، لاستيراد عجائب كل أرض من أجله » .

وما أهل هؤلاء باسطولهم الغني بالتاجر والهدايا على

ميناء بويئة. حتى جاءهم عظماءها يستقبلونهم مهطعي الرؤوس ، بهداياهم ، يرأسهم كبيرهم « بارهو » وزوجته وولده وابنته وهم يهللون لامون رع رب الازل في كل مكان ، كما وصفوه . وامتزجت مظاهر الحبور بعالم القلق على وجوههم ، ترحيباً بعمليلهم المصري الثري وهداياهم من ناحية ، وقلقا في الوقت ذاته على احتمال فقد أرباح تجارتهم معه ووساطتهم في بعض معاملاته ، فيما لو تركوه يتجاوز منطقتهم ليصل إلى أرض الله ومدرجات الكندر بخاصة كي يتعامل مع أهلها أو أسواقها رأساً ، على الساحل العربي المواجه لهم ، عن طريق عبور مضيق باب المندب أو جنوبه .

وقال كبار البونتيين في نص تهشرت ، للأسف ، بعض كلماته ، وترجمه الاستاذان برستد ونافيل ، ثم قلدهما ولسن ، ومونتيه ، كما يلي : « قالوا وهم يؤثرون السلام - لم جئتم هنا على هذه الأرض التي يجهلها الناس ؟ هل نزلتم على طرق السماء ؟ أم أبحرتم على مياه بحر أرض الإله ؟ هل طرقتم إذن طريق (إله الشمس) رع ؟ . . . »^(٣٩).

وأغلب الظن أن هذه الترجمة بنغمتها شبه المستنكرة لا تكاد تتفق مع سعادة البونتيين برؤية سفن حاتشبسوت تصل إلى أرضهم محملة بالتاجر والهدايا . وما كانوا ليسألوا ملاحيتها لم جئتم ؟ أو يسألوهم كيف جئتم ؟ أعن طريق البحر أم على طرق السماء ؟ في الوقت الذي يرون فيه السفن المصرية رأي العين قد وفدت إليهم عن طريق البحر وألقت مراسيها داخل مينائهم . ودعانا مثل هذا التناقض إلى مراجعة النص ومعاودة ترجمته ، بناء على استنساخ آخر أورده الاستاذ

W.H. Schoff, *The Periplus of the Erythraean Sea*, 1912, 218 - 19, Le Baron Bowen (j.a.), *Archaeological Discoveries* (٣٧) in South Arabia, 1962, 62, 41, Van Beek, *Frankincense and Myrrh*, *Biblical Archaeologist*, 1960, 70f., Hipper, *JEA*, 1969, 66f., Dixon, *JEA*, 1969, 55f. Early, *Theophrastus*, *Hist. Plant.* 9.4.9, Pliny, *H.N.*, 12, 33.

Naville, *op.cit.*, pl. 84, 12

Ibid., P. 15, p. 1. 69, Breasted, *Anc. Rec.*, II, 257, *A History of Egypt*, 276.

(٣٨)

(٣٩)

عن إعزازها تدلت من عوارض خشبية بسطت على أكتاف مجموعات من العمال تراوح عدد كل مجموعة منهم بين الأربعة وبين الستة . وأخذ بعضهم يخاطبونها مخاطبة البشر في تدليل أن « هلمي معنا شجرات العتيو من قلب أرض الله ، إلى دار آمون ، حتى تستقري فيها وتنميك الملكة في حديقته على جانبي معبده »^(٤١).

وقنعت البعثة بهذا التصرف الوسط ، ووجدت فيه حلاً موفقاً جنبها مخاطر اجتياز مضائق باب المندب إلى أسواق اليمن ، أو مشقة المضي قدماً على ساحل المحيط إلى مرتفعات ظفار ، وأبقى على التعامل الودي بينها وبين أمير بويئة ، كما حقق لها في الوقت ذاته حدثاً فريداً حيث « لم يسبق أن جلبت إحدى وثلاثون شجرة عتيو ضمن عجائب بويئة ، لأحد الملوك الغابرين ، ولم يشهد مثلها إطلاقاً » ، كما قالت نصوصها . واقتنعت حاتشبسوت أو أقنعت بنجاح مسعى رجالها . وعندما وصلت أشجار العتيو إلى مصر صورت في شيء من المبالغة نامية في ارتفاع قامة الرجل ، ووجد زارعوها في هياث مدرجات الدير البحري شبيهاً قريباً بمدرجاتها الطبيعية . وسجل فنان الملكة نقشا في معبد باخعة قالت الملكة فيه : « لم تعد مرتفعات راشاوة وإوو ممتنعة ، وزودتني بويئة بأشجار العتيو - وفتحت سبل المرتفعات . بعد أن كانت مغلقة على الجسانيين » . وكانت راشاوة وإوو ، وأولاهما بخاصة ، من المناطق الآسيوية ، وإن صعب تحديد موقعها تحديداً قاطعاً^(٤٢).

وأضافت نصوص الملكة أن فريقاً من كبار البونتيين وفدوا على بلاطها مصطحبين معهم أبناءهم وجزاهم ، تقديراً لجلالتهما ، وتأيداً للروابط الود مع دولتهما^(٤٣).

زيتته وورد فيه ما يسمح بقراءته قراءة مغايرة ، تستفسر عن نوايا المستقبل القريب أكثر مما تتساءل عن أحداث الماضي القريب ، وتمضي على النحو التالي : « قالوا وهم ينشدون السلام - وكيف تصلون إذن إلى ذلك القطر الجبلي المجهول من البشر ؟ أتبهطون هناك على معارج (طرق) السماء ؟ أم تبجرون فوق الماء أو فوق اليابسة ؟ ما أسعدها أرض الله (بكم) حين تطرقونها ! ولكن أليس من شفاعاة لرع (الشمس) ملك تامري (أي الأرض الحبيبة ، وهي مصر) ، لكي نحيا بنفس (الحياة) الذي اعتاد أن يهبه لنا ؟ »^(٤٤) وأخذوا من ثم يرجون الخير في عهد حاتشبسوت ، وينشدون أمام رمزها الذي رفعه رجالها قائلين : « عز وجهك ملكة تامري (مصر) الشمس الأثني ، التي تشع مثل الكوكب ، مولاتنا سيدة بويئة ، بنت آمون » .

ويبدو أن البونتيين ذهبوا بالمبعوثين المصريين إلى مدرجات جبالهم الأفريقية الداخلية ، كجزء من مدرجات العتيو على جانبي البحر الأحمر عليهم يكتفون بها . وهناك واصل نحسي حامل أختام الملكة ، مع بارهو كبير بويئة سياسة الوفاق ، فاجتمعوا وكبار القوم على وليمة فاخرة في سرادق كبير . ويغلب أن بارهو زاد فتعهد بأن يحقق للبعثة عن طريقه مبتغاها الرئيسي من المنتجات النادرة ومن أشجار العتيو التي طلبوها (من الأراضي العربية) بخاصة . وعندما حقق وعده ، أشارت النصوص إلى مقدمه بمعطياته من جانبي البحر الكبير ، وفي مقدمتها ٣١ شجرة كندر (عتيو) كثيفة الأوراق . وصورت فسائل هذه الشجرات مغطاة بعناية ، نامية في تربتها داخل إصص وسلال . وتعبيراً

Abdel- Aziz Saleh, op.cit., 152, Urk, IV, 344-345

(٤٠)

Navelle, op. cit., 17, pls. 69-74, 78, Urk., IV, 328, ARII, 295, Dixon, op.cit., 262f, Hepper, op.cit., 71

(٤١)

Urk. IV, 385, 13 - 16, Gardiner, JEA, 1946, 46, Gauthier, D.G., III, 127, I, 51, W.M.Muller, Asien und Europa, (٤٢) 133f.

Navelle, op.cit., 76

(٤٣)

وحاول عدد من الباحثين (من أمثال نافيل وديفز وسميث وتسيلارز ودكسن)^(٤٤) التمييز فيمن صورتهم مناظر رحلة حاتشبوت ، على أرض البخور ، بين ثلاث طوائف يتفاوتون قليلا في السمة واللون ، وفي تصفيف الشعور وأشكال اللحي وبعض تفاصيل الملابس ، فضلا على بعض التباين فيما صور معهم من السلع ، وهو ما نتجاوز عن التفصيل فيه . ولعله كان منهم إلى جانب الأفارقة الحاميين ، والأفارقة الزوج ، تجار من حرب الجنوب العربي انتقلوا ببعض متاجرهم إلى سوق (مرفأ) بويته الأفريقي الكبير الذي اعتادت البعثات المصرية على أن تتردد عليه ، هذا إذا لم يكن بعضهم قد استقر فيه فعلا وألف طبقة ما من سكانه . وربما كان من بين هؤلاء التجار من استحضروا بأنفسهم بغية المصريين من أشجار كنذر العنتيو ، رغبة في احتكار التعامل فيها لأنفسهم ، وحرصاً على الاحتفاظ بسر وسائل الانتقال بها عبر مفاوز البر ، وعبر مضائق باب المندب . وكان حرصاً مارسه خلفاؤهم بإصرار شديد في عصور أخرى لاحقة بالنسبة لسر براعتهم في اجتياز المحيط العربي إلى سواحل الهند البعيدة .

لقت النصوص المصرية بارهو البونتي بلقب كبير بويته وليس ملكها . كما نعتت عظماء قومه بنعت الكبراء أيضا . وتلك ظاهرة غالباً ما أخذت الجماعات القبلية بمثلها ، حيث يعتبر شيخ القبيلة فيها كبير أقرانه ، وحيث تتركز مقاليد التجارة والثراء بين يديه وأيدي هؤلاء الكبراء . وخصت مناظر الدير البحري بارهو وولده بخاصية فريدة ، وهي تصوير كل واحد منها يحمل خنجرًا في غمده في حزام يتمنطق به حول وسطه ، كما يتزين بقلادة ذات طابع آسيوي حول عنقه^(٤٥) . ولم يعهد مثل هذه التكريم في تصوير الأجانب المدنيين في المناظر المصرية إلا نادراً . ولكن يصعب التعقيب بشيء

مؤكد عما يدل هذا عليه من ناحية الانتهاء الجنسي ، بغض النظر عما قد يتبادر إلى الخاطر من الربط بينه وبين العادة اليمنية المألوفة في اعتبار حمل الخنجر رمزا لشرف صاحبه ، إلا احتمال انتهاء بارهو وبعض كبار قومه إلى سلالة حامية سامية ، أو أفريقية آسيوية صديقة ، وهو كل ما يمكن أن توحي به هيئاتهم العامة التي لا يكاد بعضها يختلف عن الهيئات المصرية في شيء كبير .

وعلى أية حال ، فقد ذكرت نصوص حاتشبوت مع اسم « البونتيين » ، اسم « خبستيو » أي الحبستيين ، ونسبت هؤلاء الأخرى إلى أرض الله بخاصة . وأثار اسم الحبستيين هذا جدلاً حاول معه نفر من الباحثين أن يقربوا بينه وبين اسم « حبشت » الذي رددته بعض نصوص سبأ وحير منذ القرن الثاني الميلادي وما تلاه ، وصبرت به عن جماعة معينة عملت في مجال التجارة خلال عهود السلم كما اشتركت في مشكلات الجنوب العربي إبان حروب دويلاته الداخلية . وظهرت ثلاثة آراء في شأن تحديد قوم « حبشت » هؤلاء ، فذهب رأي إلى اعتبارهم فرعاً من تهامة اليمن ، وأن فريقاً منهم نزح إلى الساحل الأفريقي المواجه لأرضهم ، حيث خلعوا اسمهم عليه وأصبحوا فيه أسلافاً للجعزين أصحاب اللغة السامية في الحبشة - وترتب على ذلك أيضاً أن اشتهر قومهم باسم « حبشت » في المناطق التي بلغوها على كل من جانبي جنوب البحر الأحمر .

وذهب رأي ثان إلى النقيض ، فاعتبر قوم « حبشت » هؤلاء نسلاً مولداً من مهاجرين أفريقيين نزحوا إلى ساحل تهامة وتكاثروا على أرضه ثم عملوا لصوالحهم الخاصة في فترات مشكلات اليمن الداخلية عن طريق الانحياز لفريق من السكان ضد فريق آخر ومضى رأي ثالث إلى ما هو أبعد من ذلك ، فاعتبر قوم « حبشت »

Ibid., III, 12-13, W.S. Smith, JARCE, 1962, 59f., N. de G. Davies, Rekh-mi-re, I, 19, 22, Puyem-re, I, 86, pls. 32, 34. (٤٤)

Naville, op. cit., 69, Montet, Everyday Life in Egypt, 1962, 186, Grohmann, Arabien, 1963, 128f., van den Branden, Bibliotheca Orientalis, 1957, 16. (٤٥)

على أدلة أو قرائن سليمة ما أمكن في كل حالة ، وهو أمر دعائنا إلى ترديد عبارات الاحتمال والافتراض في مناسبات شتى ، ليس بغرض التشكيك ولكن لمراعاة الدقة ما استطعنا .



مهد مشروع حاتشبسوت بنجاحه الجزئي لفصل رئيسي آخر ترتب عليه وزكى ما تقدم من استنتاجاتنا عنه . فقد جاء في حوليات العام العاشر من حكم الملك تحوتمس الثالث الذي انفرد بعرش مصر بعد وفاة شريكه القديمة حاتشبسوت ، في عام ١٤٦٨ - نص يقول تعقياً على عودة جلالة من جولة تفتيشية في ولايات الشام : « ومع وصول جلالة إلى تامري (بمعنى الأرض الحبيبة أي مصر) ، كان حضور رسل « جنبتيو » ، محملين بوارداتهم من (كندر) عنتيو (وراتنج) كاي » (٤٨) . وأعقب هذه العبارات جزء من النص تهشمت للأسف نقوش كلماته . ومراً أغلب الباحثين المعنيين بدراسة عهد تحوتمس الثالث ، على مضمون هذا النص مروراً سريعاً ، مكتفين بإلحاق عباراته بما ورد بعدها عن منتجات شعوب أفريقية من العاج والأبنوس ، والأنعام وجلود الحيوانات ، واعتبروا قوم « جنبتيو » بناءً على هذا الإلحاق من قبيلة جنوبية أفريقية كان رجالها يرسلون ذوابات شعر قصيرة من

غزة من الحبشة استغلوا فترات التفكك السياسي في دويلات اليمن فاحتلوا مناطق ساحلية واسعة شمال جيزان وعسير وجزءاً من ساحل الحجاز ، وخلعوا تسميتهم على ولاياتها لبعض الوقت ، حتى أزيحوا عنها بعد (٤٦) . على أنه أياً ما كان من مدى صحة أحد هذه الآراء الثلاثة ، فهي في مجملها لن تخفي حقيقة واقعة ، وهي الفارق الزمني الكبير بين ذكر الحبستين في نصوص حاتشبسوت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وبين ذكر قوم حبشت في النصوص السبائية الحميرية منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، أي بعد نحو سبعة عشر قرناً ، وهو فارق يجعل الربط بينهما أمراً غير يسير .

وفضلاً على هذا أضافت نصوص الرحلة عمن تعاملت معهم في بونة اسم « عمو » لأرض غنية بتبر الذهب . وقرب الباحثان كرال وديفز هذا الاسم إلى صيغة « عامو » التي عبرت في رأيها عن الآسيويين ، وخرجاً من ذلك إلى اعتبار « العمو » مهاجرين آسيويين من شبه الجزيرة العربية إلى نواحي بونة (٤٧) . ولكن أخذاً بالأحوط ، وجهنا النظر إلى ما رجحناه من دلالة لفظ « عامو » على القبليين بعامة أكثر منه على الآسيويين بخاصة ، مع ملاحظة إيراد لفظ « عمو » في نص حاتشبسوت اسماً لأرض وليس اسماً لشعب ، فضلاً على اختلاف طريقة كتابته هناك عن الصيغة المعتادة للفظ « عامو » . وذلك مما يعني أنه مع تلمسنا لكل ما يفتح منفذاً على النشاط العربي القديم ، إلا أننا نؤثر قيامه

Naville, op. cit., pl. 84, 15, Urk. IV, 345, 14-15, Breasted, A.R., II, 288, Schoff, op. cit., 62, Glaser, 4240, CIH, 308, (٤٦) 308a, BASOR, 128, 45, J. Asiat., 1921, 18, 1931, 5f.

هامل ، نيلسن ، جروهمان ، وآخرون : تاريخ العرب القديم ، ترجمة فؤاد حسنين - ص ١١٨ - ١١٩ .

Urk. IV, 326, 5-9, Naville, op. cit., pl. 69, Gauthier, op. cit., (٤٧)

I, 143, Muller, op. cit., 120 f., J. Krall, Mitt. Geogr

121, 75-7, cf., however, N. de G. Davies, The Tomb of

Payem-re, I, 86, n.1.

Urk. IV, 695, 5-7. (٤٨)

وأدرج هذا النص في حوليات العام ٣١ - ٣٢ للملك على أساس رد احتجته في العرش إلى بداية حكمه المشترك مع الملكة حاتشبسوت قبل واحد وعشرين عاماً .

رؤوسهم (نظرا لتخصيص اسمهم في الكتابة الهيروغليفية بهيئة جديلة شعر معقوصة)^(٤٩). ومع مراجعة حرفية هذا النص القصير وجهنا النظر في أحد بحوثنا إلى أمرين ، أولهما هو تسجيل عباراته بعد فقرات تعلق بواردات أقطار شمالية وسورية ، وقبل الفقرة التي عدت الواردات الأفريقية والتي خصصها كاتب النص بعنوان « جزى بلاد كاش » (الواقعة في النوبة العليا وشمال السودان) . ودل ذلك على أن ما سبق هذا العنوان المقصود قد خص قطرا آخر منفصلا عنه ، أي عن بلاد كاش الجنوبية ، ولا يندرج تحته أو تحتها . أما الأمر الآخر فتعلق بما تقدم ذكره عن قصر إنتاج الكندر (العنتيو) على أرض الله ، أو أرض بويته على أكثر تقدير ، دون أراضي الجنوب الكاشية^(٥٠).

ومع تتبع ما ذكر به اسم (قوم) جنبتيو في مصادر مصرية قديمة أخرى تبين وروده على ذات الترتيب آنف الذكر في أحد نصوص عهد الملك سيتي الأول من القرن الثالث عشر ق. م ، حيث ورد ضمن قوائم شعوب شرقية (وليست جنوبية) ، وفي موضع وسط بين أقوام شماليين وآسيويين ، وبين أقوام جنوبيين أفريقيين . ويحتمل أن ذات الاسم تكرر كذلك في نص ثالث متأخر الزمن نوعا ، أورد فيه لفظه بصيغة « قنبتيو » أي بإبدال جيمه (أو فائه) الأولى قافا^(٥١).

وتأسيساً على ما تقدم ، رأينا وجوب معاودة التعرف على حقيقة قوم « جنبتيو » هؤلاء أو - الجنبتيين ، ذوي الموقع المتوسط النسبي بين قوائم الجماعات الآسيوية وبين قوائم الجماعات الأفريقية ، والذين نسبوا إلى

المشرق أكثر مما نسبوا إلى الجنوب ، واختصت وارداتهم ببخور عنتيو الذي لم يتوافر إنتاجه ، فيما استشهدنا به من آراء باحثي النباتات ، إلا على المدرجات الجبلية في ظفار وشرق حضرموت (وإلى حد ما في داخلية جبال الصومال) ، وذلك على خلاف صنوف أخرى من البخور أنتجتها مناطق أفريقية وعربية متنوعة ، كما أنتجت بعضها صحاروات مصر نفسها .

ومن وجه آخر تشابهت تسمية « جنبتيو » أو « جنبتيين » لفظاً وموقعاً وتخصصاً أيضا ، مع من ذكرهم كتاب من الاغريق والرومان ، باسم « جبانييتاي » Gebbanitae في سياق كتاباتهم عن جماعات الجنوب العربي . وقد أشار الرحالة استرابون في القرن الأول قبل الميلاد إلى تسميتهم هذه ثلاث مرات ، نقلاً عن سلفه البعيد إراتولينيوس Eratotheres الذي عاصر القرن الثالث قبل الميلاد . بل وربما نقل هذا السلف بدوره معلوماته بشأنهم عن رحالة آخرين تقدموا عهده . ثم ردد الرحالة بلييني في القرن الميلادي الأول ذكر قوم جبانييتاي أيضا في سياق حديثه عن الدول العربية الجنوبية ، وذكر نقلا عن آخرين سبقوا عهده ، أن عاصمتهم قامت ففي ينة « تمنع » التي تضمنت على حد روايته ٦٥ معبدا . ووصفها بأنها مملكة اختصت بنوع معين من البخور كان ينسب اليها في مثل تسمية Geb-banitic myrrh ضمن أنواع البخور السبعة التي اشتهر الجنوب العربي بإنتاجها . وذكر أن كميات كبيرة من تجارة البخور الحر (Frankincense) كانت تمر بأرضهم وعن طريقهم ، فيفرضوا عليها مكوسا طائلة . وأضاف أن ميناء أكيل Akila كانت تتبعهم Geb-banitic myrrh وهي ميناء تقع قرب باب (bani tarum)

(٤٩) Brugsch, Zaes, XX,33, Le Page Renouf, PSBA, 1888, 373-375, Muller, op. cit., 117, Breasted, op. cit., II, 474.

(٥٠) Abdel - Aziz Saleh, The Gnbtyw of Thutmosis III's Annals and The South Arabian Gebbanitae of the Classical Writers, BIFAO, 1972, 245-262. See, Urk. IV, 695, 9f.

(٥١) Gauthier, op.cit., V, 215, 175 Mariette, Abydos, II,2, Muller, op. cit., 117, Dumichen, Rec.,mon. IV, 62, Geogr. Inschr., II, pl. 62.

وتأسيساً على هذه المقارنات المتنوعة أمكن افتراض ثلاثة احتمالات متشابهة ، وهي أن يكون الجنيتيو والجبانيثاي والقتبانيون اسماً وشعباً واحداً مع قليل من التمايز في طريقة نطق تسميتهم بين مصدر وآخر أو من زمن إلى آخر ، أو أن يمثلوا فريقين متميزين من أصول مشتركة تعاصر في بلد واحد . أو أن يكون فريق منهم قد سبق الآخر في الإقامة ويسط نفوذه على أرضه . وإذا صح أحد هذين الفرضين الأخيرين ، كان « الجنيتيو » الذين ذكرهم نص تحوتمس الثالث في القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، أو الجبانيثاي عند الكتاب الكلاسيكيين ، هم الأسبق عهداً ونفوذاً (وذلك على خلاف ما افترضه الباحثون جلاسر وسبرنجر وميللر)^(٥٤) . وقد يضاف أخيراً إلى هذا احتمال لتعريب ثان قال به الباحث J. Tkatch عن إمكان تعريب تسمية Gabaioi التي نقلها استرابون عن سلفه إراتوستينيس خلال إحدى مرات حديثه عن الجبانيثاي (XVI, 768) ، إلى الاسم العربي القبلي القديم جبآن أو جمعه جبثيون^(٥٥) .

وعلى أية حال ، فمن خلاصة هذه النتائج ما يعني أن الجنيتيين الذين ذكرهم نص تحوتمس الثالث ، أسلاف القتبانيين ، كانوا قد عرفوا برغبة بعثة حاشيتسوت السابقة على عهده ، في التعامل مع بلادهم وأسواقهم رأساً دون وساطة ، بل وربما كان بعضهم شهوداً لهذه البعثة كفريق من الحبستيين ، (أو كبراء البونتيين) ، على أرض سوق بويئة الأفريقي الكبير . ثم تطلّعوا إلى تحقيق الصلة المباشرة مع المصريين لصوالحهم . وواتتهم خير الفرص عندما استقر حكم الفرعون تحوتمس

المنذب^(٥٢) . وما يستوجب التعقيب هنا أن « تمنع » عاصمة الجبانيثاي في هذه الرواية ، هي ذات المدينة التي عرفها التاريخ عاصمة لدولة قتبان العربية الجنوبية ، والتي وصف استرابون أهمية أهلها القتبانيين بمثل ما وصف به قوم جبانيثاي ، من حيث امتداد نفوذهم حتى المضائق ومدخل خليج العرب على حد قوله ، أي إلى الداخل وعلى الساحل ، ومن حيث احتكارهم نصيباً كبيراً من حركة قوافل متاجر البخور بين مصادر إنتاجه في ظفار وحضرموت وبين الطرق المؤدية إلى واحات نجد والحجاز وما ورائها من ناحية ، وكذا إلى ساحل البحر الأحمر المقضي إلى أسواق الهلال الخصيب من ناحية أخرى ، منذ أواسط القرن الرابع قبل الميلاد على أقل تقدير . وفقدت قتبان جانباً كبيراً من هذه الأهمية في أيام بليثي ، وأصبحت جزءاً تابعاً لدولة سبأ وحير ، ولكنه كتب عنها ما كتب نقلاً عن سابقين كما أسلفنا^(٥٣) .

ومع التجاوز عن ظواهر الابدال في النطق ، واختلاف أداة الجمع في تسمية « جنيتيو » المصرية القديمة ، وهي واو أخيرة تشبه واو الجمع العربية ، عن أداة الجمع آي ae في تسمية « جبانيثاي » الاغريقية ،

يتضح مدى التشابه اللفظي بين أصول هاتين التسميتين من ناحية ، كما يتضح مدى قربهما معا ، في الحروف الأساسية على أقل تقدير ، من أصل تسمية « القتبانيين » العربية . ويزكي هذا ما سبق التنويه به عن نص مصري متأخر العهد نوعاً ، ذكر قوم « جنيتيو » باسم « قنيتيو » الأمر الذي قرب نطقه خطوة أخرى إلى صيغة اسمهم العربي المألوف .

Pliny, Natural History, 12:35, VI, 153, XII, 63, 68f., 87f., 93, Le Baron Bowen, op. cit., 40-41.

(٥٢)

Strabo, XVI, 768, J. Tkatch, Kataban, in the Encyclopaedia of Islam, 1936, 809-810.

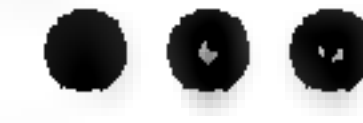
(٥٣)

Glasser, MVAG, IV, 2,3,35,36,60, Skizze..., II, 6, 8, 19, Sprenger, Geographic..., 256, 268, D.H. Muller, Burgen, (٥٤) II, 1208f.

Tkatch, Gabaioi, op. cit., 809, 812, Pauly. Wissowa Realenzyklopadie, 1920.

(٥٥)

الثالث ، وهو من أكبر أفذاذ الحرب والسياسة القدامى ، وامتد نفوذ دولته المصرية من أعالي الشام وحدود الفرات شمالا وشمالا بشرق ، حتى الشلال الرابع في بلاد السودان جنوبا . وحينذاك تشجعوا وأوفدوا رسلهم إلى بلاطه بهداياهم ومتاجرهم ، ومثلوا بين يديه بعد إحدى عوداته الظافرة من نواحي الشام ، ليضمنوا التعامل مع مندوبيه ، وحرية التنقل بقوافلهم التجارية آمين في أرجاء دولته الواسعة . هذا وإن ظل الكتبة المصريون ، على دأب غيرهم من كتبة العصور القديمة يعبرون عن هذه المتاجر والهدايا وأمثالها ، بتعبير الجزري واجبة الأداء لملكهم .



عنينا في المقام الأول من استشهاداتنا بالنصوص المصرية القديمة الأنف بيانها بما ألقته من أضواء جديدة على مسيرة العلاقات العربية القديمة ، وعلى ما يمكن الاستفادة به من سياقها في توقيت بعض مراحل النمو الاجتماعي والاقتصادي القديم لبعض الجماعات العربية الكبيرة ، ومنها تلك المرحلة التي سمحت لأسلاف القتبانيين بأن يحققوا تعاملهم التجاري المباشر مع مصر ، منذ أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد . ومن المرجح أن مرات هذا التعامل ورحلاته ظلت بطيئة متباعدة تعتمد على مسرى القوافل البرية الراجلة ، مع تحميل سلعها فوق ظهور الحمير . ولا ينفي ذلك محاولات أخرى لنقلها في البحر الأحمر لمسافات طويلة أو قصيرة ، ألحنا إلى بعضها ، ونورد ذكر بعضها الآخر بعد قليل . ولم تتغير إمكانات النقل البري وسرعته النسبية إلا بعد الاستعانة بالابل في قوافل التجارة

العربية منذ حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد على وجه التقريب^(٥٦) .

وزكى الاستنتاج الذي أسلفناه عن قدم الكيان القتباني عدة بحوث أخرى ، حاولت من جانبها أن ترد بدايات هذا الكيان إلى ما يدور حول ذات التاريخ النصي البعيد ، الذي افترضناه .

فقد اعتبر بارتون القتبانيين فريقاً من الهجرات الأمورية التي ظهرت بوادرها في الشرق الأدنى القديم منذ أواسط الألف الثالث ق.م . وبني رأيه على أساس ما افترضه من اشتراك هذين الفريقين في تقديس معبودهما « عم »^(٥٧) . وتلك قرينة لا يضعفها إلا قلة ما نعرفه عن عبادة ثم القتباني بين الأموريين ، ثم وضوح الفارق الزمني الكبير بين ظهور الفريقين على مسرح التاريخ . وقد يكفي أن يستنتج من رأيه احتمال إرجاع أصولها القديمة إلى جذور وعقائد سامية متماثلة ، وإن تكن جد متباعدة عن بعضها .

واعتبر البرايت القتبانيين فريقاً من جماعات عربية سينية اللغة ، هاجرت في اعتقاده من موطنها الأصلية في شمال شبه الجزيرة العربية إلى موطن أخرى في جنوبها قبل عام ١٥٠٠ ق.م^(٥٨) - وهو ما ينبغي أن نعبر عنه بأواسط الألف الثاني قبل الميلاد ، حيث لا يجوز تأريخ خروج هجرة قديمة بعام محدد لا سيما في عصور ما قبل التاريخ المكتوب .

واقترح وندل فيليبس إرجاع أقدم مستويات بقايا مدينة (أو بلدة) هجر بن حميد القتبانية في وادي بيجان إلى تاريخ قريب من هذا التوقيت . كما رد فان بيك

W.F.Albright, The Archaeology of Palestine, 1961, 206-207, Bull. ASOR, 1962, 38, n.g, CAH, II, 1966, Ch.33, p. 49, (٥٦)

R.Walz, ZDMG, 1951, 29f.

G.A. Barton, Semitic and Hamitic Origins, Social and Religious, 1934, 73.

(٥٧)

Albright by W.Phillips, Qataban and Sheba, 1955, 247.

(٥٨)

القرن السابع ق.م في قتبان ، وحوالي القرن الثامن ق.م في سبا^(٦٢).

وجنباً الى جنب مع قرائن التجارة المصرية العربية المباشرة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد (بغض النظر عن احتمال غير مباشر لها في القرن الحادي والعشرين ق.م سبق لإيراده في صفحتي (٨ - ٩) ، ظلت مصر تتعامل مع منتجات بويئة الأفريقية بأساطيلها الخاصة أحياناً ، وعن طريق تجارة الوساطة البرية والبحرية أحياناً أخرى . ومن آن إلى آن ، استقبل بلاط تحوتمس الثالث كبار وفود هذه وتلك ، مع غيرها من البعثات السياسية والتجارية التي كانت تسعى إليه من بقية أقطار الشرق الواسعة وجزر البحر المتوسط وسواحلها . وفضلاً على استمرار استخدام النصوص لاسم بويئة التقليدي بمعناه الواسع ، الذي قد يعني منطقة أو مناطق ، وأقطارا أو بلاداً ، تبعاً لسياق كل نص ، ظل تعبير أرض الله ، وبلاد الله ، مستعملاً كذلك في صيغة إفراده وجمعه . وقد يتبع أحد هذين التعبيرين للآخر أو يمتزجان معاً ، أو يميز بينهما ، فتصور منتجات كل جانب منها على حدة . وغالباً ما أتى ترتيب بويئة ، وأرض الله بخاصة ، تصويراً وكتابة ، بعد ذكر رسل حوض البحر المتوسط وندوبي ولايات الشام ، ولكن قبل ذكر الوفود الأفريقية . ولا يستبعد أن منهم من كانوا يأتون عبر شرق أفريقيا أحياناً ، ومنهم من أتوا عبر غرب شبه الجزيرة العربية وشرق سيناء أحياناً أخرى . وترتب على ذلك الوضع أن نسبت النصوص المصرية أقطارهم إلى الشرق أكثر مما نسبتها إلى الجنوب . وجمعت المناظر في ملامح كبار هؤلاء وهؤلاء بين الخصائص السامية وبين الخصائص الحامية .

صناعة أوائل كسر الفخار التي وجدت في أقدم مستويات هذه البلدة إلى القرن العاشرة أو القرن الحادي عشر ق.م^(٥٩)

ورد ألبرت جام مخريشات بدائية خدشت على صخرة في وادي فارح بقتبان إلى مرحلة أولية من كتابة الخط المسند ، يمكن إرجاعها في اعتقاده إلى القرن العاشر قبل الميلاد . وبني رأيه عن قدمها النسبي على ظاهرة كتابة سطورها من اليسار إلى اليمين وليس العكس كالمألوف ، وأن أشكال حروفها لم تكن قد استقرت بعد على أوضاع ثابتة بحيث رسمت يميل بعضها يميناً ويميل بعضها الآخر يساراً . وتلك ظاهرة قريبة الشبه بما بدأت به أقدم صور الكتابة الكنعانية ، التي اعتبرها مصدرها لنشأة كتابة الخط المسند^(٦٠).

وعلى سبيل المقارنة والقياس ، رد بعض هؤلاء الباحثين وغيرهم ، بدايات نشأة بلدتي صرواح ومأرب في سبا ، وكذا الكيان السياسي لدولة « معين » ، إلى عهود تقرب من التواريخ المفترضة لبداية عمران قتبان ، أو تسبقها بفترات قليلة^(٦١).

ومهما يكن من أمر فلا شك في أن بدايات قيام المدن في هذا القطر أو ذاك قد تعاقبت بعد فترة ما من نمو التجمعات القبلية أو العشوية في منطقتها وبعد وضوح كيانها الاجتماعي . بل وتأخر ظهور تكويناتها السياسية الكبيرة عن ذلك فترات طويلة أخرى ، بحيث لم تذكر نصوص المسند العربية الجنوبية من أسماء الحكام المكرين ، إلا من يحتمل إرجاع عهودهم إلى حوالي

Ibid., 181 - 182

(٥٩)

Ibid., 105 f.

(٦٠)

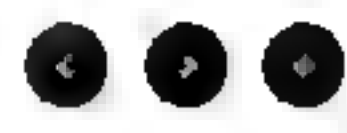
Ibid., 221, Nabia Abott, AJSL, 1941, 1f.

(٦١)

Albright, The Chronology of Ancient South Arabia in the light of the first Campaign of Excavations in Qataban, (٦٢)

BASOR, 119, 5f., J. Ryckmans, Les Institutions, Monarchiques, 1951, H.B. Philby, The Background of Islam, 1927, etc.

منتجات هذه التجارة الرئيسية ضمن واردات « رثنو » أي جنوب الشام إلى مصر . وذلك مما يعني أن شيوخ « رثنو » هذه قد احتكروا توزيعها في الأسواق ومدن القوافل وأضافوها إلى منتجات وديان الشام وبراريا من الراتنجات والصمغ أو ما يسمى حديثا باسم تربنت .



ظهر ملمح آخر للاتصالات المصرية بشيوخ متاجر البخور والطيب ، في أحد مناظر عهد الفرعون أمنحوتب الثاني الذي ولي عرش مصر في عام ١٤٣٦ ق.م خلفاً لأبيه تحوتمس الثالث . فقد تضمنت لوحه بمقبرة خاصة من عهده تصويرا لسفيتين بسيطتي التكوين ، اعتلها رجال يبدو أنهم كانوا من مواطني غرب آسيا بلحي دقيقة وشعور طويلة أسوية الطابع ، ومن المصريين . وظهر بجوارهما عدد من كبار بؤينة حاملي الهدايا ، بتقاطيع أقرب إلى الملامح السامية أيضا ، وبرؤوس حليقة أو شعور قصيرة ، ولحي دقيقة ، وأردية زاهية عمرة اللون زخرفت حواشيها بثلاث زرقاء . ورأى الباحثان ديفز وسيدريرج أن السفيتين اللتين أوجز الرسام تصويرهما كانتا من الأطراف البحرية التي خصصت لنقل أحمال خفيفة من واردات بؤينة في جنوب البحر الأحمر إلى ميناء مصرية تجاوز ميناء القصير الحالية^(٦٤).

ورأينا أنه مع الملامح الخليفة للتجار والملاحين القادمين ، وغلبة الطابع السامي عليها ، يحسن أن تعلل بساطة السفيتين باعتبارهما من العبارات التي كانت تصل عرضاً فيما بين الجانب الآسيوي أو العربي ، وبين الجانب الأفريقي أو المصري ، للبحر الأحمر ، في نصفه الشمالي ، أكثر من اعتبارهما من السفن التي

وصورت بعض شخصياتهم قريبة الصلة بالخصائص السامية بشعور مرسله ونقب مميزة بألوان ، وهذب صورت أمثالها لبعض رسل بوادي الشام على جدران مقبرة رخميرع وزير تحوتمس الثالث ، ومقبرة كبير كتبه بويمرع .

وعنونت مناظر وفود بؤينة على هذه الجدران بما يقول : « الوصول في سلام لكبار بؤينة ، طائعين مهطعي الرؤوس ، إلى حيث يوجد جلالة الملك ، محضرين معهم جزاهم (أي بضائهم المفروض وصولها معهم) وتقدماتهم المقبولة (أي هداياهم الخاصة) من فيافيهم التي لا يكاد يطرقها آخرون ، وذلك نظرا لجلال قدر جلالته في كل أرض » ، ودل تأكيد الوصول في سلام لكبار بؤينة على ما كانوا يلقونه من ترحاب بعد مشاق السفر . كما دل وصف فيافيهم التي لا يكاد يطرقها غيرهم على احتمال كونها جزءا من بوادي شبه الجزيرة العربية التي يشق اجتيازها بسهولة على غير أهلها . وعقبت نصوص أخرى على هدف وصول أمثالهم إلى البلاط الملكي بقولها « ... لكي يهبهم نفس الحياة بناء على ولائهم له ، وحتى يسط عليهم حمايته » . ويقولها « ولكي يعقدوا السلام معه ويستنشقوا عطاياه ... » ، ونسيم الحياة الذي تعطف به «^(٦٥)» ، وما إلى ذلك من عبارات تقليدية مغالية بعض الشيء ، تنم على رغبة الوافدين في إظهار الولاء أو الولاء للملك الحاكم ، وضمان التعامل مع بلاطه ، والاتجار والتبادل مع دولته ، فضلا على الاستفادة من حمايته ومن مكافآته باعتبارهم من حلفائه .

ومن المرجح أن انفساح الطريق أمام التجارة العربية المباشرة مع مصر ، قد واكبه انفساح آخر أمامها إلى أسواق الشام الداخلية والساحلية . وكثيرا ما وردت

Davies, The Tomb of Rekn — ml — Rê, II, pl. 17, pl. 20, The Tomb of Puyem — Rê, 80 — 81, pl. 26, Capart-^(٦٣) MAWerbrouck, Thebes, 166 — 167, Urk. IV, 720.

Davies, BMMA, 1935, 46f., Save — Soderbergh, The Navy of the Eighteenth Dynasty, 23, 25. : مغير رقم ١٤٣ بحرب طية : ^(٦٤)

دلائل العلاقات المصرية العربية التي تتبعنا مراحلها ، ثم في ضوء محتوى نص آخر أرخ بالعام السادس والثلاثين من حكم فرعون نفسه (في عام ١٣٧٠ ق.م) . ونقش هذا النص على نصب أقامه سوبك حوتب الملقب باسم بانحسي وكاتبه أمنس ، في سرايط الخادم بشبه جزيرة سيناء . ووردت في سياقه عبارة تعني أن صاحبه قد عهد إليه بالانجاء على شواطئ البحر الكبير (وفي قراءة أخرى بالانطلاق على جانبي البحر الكبير) . ليقرب وصول عجائب بوينة ، وليسلم بخور عنتيو وصموغ قمية ، وغيرها ، مما أتى به الشيوخ (أو الكبراء - ورو) في سفيتهم « خنتي » المحملة بجزي مناطق جبلية عديدة . ثم تلت ذلك عبارة أخرى تشير إلى عبور البحر والرسو على أرض هضبية أو اجنبية^(٦٧) .

لم يكن سوبك حوتب رجل بحر أساساً ، وإنما كان كاتباً ملكياً وأحد رؤساء الخزانة ، وترأس إحدى عمليات استثمار الفيروز في سيناء ، ثم كلف بأداء مهمة كبيرة استلقت أن يسجل أخبارها بتفصيل في نصه المذكور ، وكانت هي مهمة القيام بدور المندوب الرسمي في لقاء شيوخ تجارة البخور الخارجية ، وما أتوا به من بضائع بوينة .

وإذا صحت القراءة الأولى في نصه بانجاءه على شاطئ البحر الكبير ، لدلت على أنه اتجه برأً بمحاذاة شاطئ البحر الأحمر حتى وصل إلى ميناء القصير أو ما قام مقامها في عهده ، وهناك تسلم الواردات المعنية وأشرف على نقلها برأً حتى مدينة قفط ، حيث تم نقلها منها على متن النيل إلى طيبة التي ذكر أن الملك منحه فيها مكافأة مجزية . أما إذا قرئت العبارة سالفه الذكر

كانت تمخر عبابه طويلاً حتى نهايته الجنوبية ، مغالبة شعابه وأخطاره . وقد يعلل تواجد ملاحين مصريين على العابرتين المذكورتين باستعانة تجار البخور من العرب الشماليين بخبرتهم ، في عصر لم تكتمل فيه مهارة مواطنيهم في ركوب البحر ، وفي الميناء المصرية استقبل صاحب المقبرة وأعوانه القادمين ، والسلع الواردة معهم ، والتي عبث حينذاك في غرار تمهيدا لنقلها إلى العاصمة طيبة .

واحتفظت إحدى لوحات مقبرة أخرى من عهد الملك تحوتمس الرابع (في أواخر القرن الخامس عشر ق.م) بتصوير لمجيء قافلة البخور والطيوب في عهده ، وقد حمل بعض رجالها بضائعهم على أكتافهم وأعناقهم بطريقة تشبه طرائق الجمالين في الأسواق الشرقية التقليدية . وصوروا بدورهم بلحي قصيرة وقامات دقيقة البنيان تقل ارتفاعاً عن قامات المصريين المستقبليين لهم . وارتدوا ملابس خفيفة تتصل بالكتف بشرائط . وعبث بضائعهم في غرار ثم حملت على ظهور الحمير في طريق نقلها إلى العاصمة^(٦٨) .

ونقش اسم خليفة هذا الملك ، وهو الملك أمنحوتب الثالث الذي ولي عرش مصر في نهاية القرن الخامس عشر ولفترة من النصف الأول للقرن الرابع عشر ق.م ، على جعل صغير ، صورة المرحوم أحمد فخري في اليمن ، ضمن جعلان أخرى وخرزات صغيرة مصرية متأخرة في الزمن عن عهده^(٦٩) . ولعلها لازالت محفوظة بمتحف صنعاء . وكان الشك يحوط تاريخ هذا الجعل المصري من حيث ما إذا كان قد وصل اليمن فعلاً في حياة صاحبه الفرعون أمنحوتب الثالث ، أم نقل إلى هناك بعد عهده . وربما صبح الغرض الأول على ضوء

Davies, JEA, 1940, 131, f. 136, pl. XXV.

(٦٨) مقبرة رقم ٨٩ بدير طيبة :

A. Fakhry, An Archaeological Journey to Yemen, Vol. I, 1952, Fig. 95, pp. 136-138.

(٦٩)

Gardiner - Peet, Sinai, I, pl. LXVI, 211, II, 166 Soderbergh, op. cit., 25-26, Leeds, JEA, 1922, 1 f., Helck, MIO, (٦٧) 1954, 188f.

استأجرها التجار لأداء رحلتهم ، حيث ظهر بعض ملاحيتها على هيئة المصريين فعلا .

واستكمالا للتتابع التاريخي في هذا السياق ، صور منظر بمقبرة مري رع الثاني من كبار رجال بلاط الملك آخناتون (في منتصف القرن الرابع عشر ق.م) ، قافلة منتجات بويئة ، قد وفد بها رجال صورت هياهم بالأسلوب الفني المميز لمعهد آخناتون ، ولكن برؤوس حلقة ولحي كثة ونقب خاصة ، مما اختلفوا به بعض الشيء عن صور البونتيين العاديين^(٦٩) . وقد يكون بذلك ممن أسلفنا الإشارة الى دورهم كوسطاء لتجارة البخور ، من جنوب الشام .

وبقيت ظاهرة أخيرة تستحق التعقيب من أواخر الدولة الحديثة . فقد روت بردية هاريس الكبرى من عهد الملك رمسيس الثالث أحد ملوك الأسرة العشرين ، في فترة من القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، أنه بعث سفنا على اليم الكبير لمياه قدو (موقدو) إلى براري (خامسوت) بويئة . وذكرت أن البعثة سافرت على البر والبحر في ذهابها وفي إيابها ، وأنها عند أوتيتها إلى مصر صحبها أبناء كبار أرض (أو أراضى) الله ، وقد امتطوا ظهور الحمير من ساحل البحر حتى مدينة فقط .

والى جانب دلالة الجمع بين بويئة وبين أرض الله ، أو أراضى الله ، في هذا النص ، واستخدامه تعبير اليم للدلالة على البحر كما استخدمته اللغة العربية ، فقد أثار تعبير « موقدو » الذي قد يعني الماء المحيط ، أو (مجرى) الماء المعكوس ، جدلا طويلا . وتركز هذا الجدل في رأيين ، رأي أثر التبسيط فافترض أن رحلة البر للبعثة اقتصر على مرحلة السفر من مدينة فقط الواقعة على ضفة نهر النيل ، عبر الصحراء الشرقية المصرية إلى

بالصيغة البديلة الأخرى أي بانطلاقة على جانبي البحر ، كان من مدلولها أنه عبر بين ساحلي البحر إلى حيث ألقى شيوخ التجار مراسي سفينتهم (مخنقي) التي أشبهت الطوف ، في منطقة قريبة من مقر عمله ، وهذه قد تتمثل في جزء ما من خليج العقبة . وهناك قابلهم هو ومعاونوه من جباة الضرائب ، لتسليم البضائع الواردة أو تحصيل مكوسها ومرافقة قافلتها عبر سيناء حتى مجرى نهر النيل . ولم يعين النص جنسية التجار الوافدين إلا بما نم عليه تلقيهم بلقب الشيوخ أو الكبراء ، وركوبهم البحر في سفينة حملت حمولتها من مناطق جبلية عديدة ، من احتمال نسبتهم إلى منطقة هضبية أو صحراوية تقع في جنوب مصر ، ولكنها ليست بويئة الأفريقية التي لم يكن الكاتب ليتجاوز عن ذكرها بالاسم في نصه ، مع شهرتها الكبيرة ، لو كانت ذات صلة فعلية بموضوعه ، وذلك فضلا على صعوبة إقدام سفينة شحن (مخنقي) وحيدة على اجتياز البحر الأحمر من جنوبيه إلى شماله . وهكذا يتبقى احتمال فريد وهو أن يكون ركاب هذه السفينة وسطاء التجارة من عرب الحجاز ، وقد نقلوا بضائعهم فيها من أحد المرافئ العربية الشمالية القريبة من خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء ، مثل ميناء الوجه (Egra) ، أو الحوراء (Leuke Kome) أو ما عبرت عنها مصادر إغريقية باسم خارموثاس (Charmouthas) واسم أمبيلوني (AmpeElone) الواقعتين شمال جدة^(٦٨) . وكانت جميعها من المرافئ التي أكدت مصادر العصور المتأخرة قيامها بدور نشط في تصدير بضائع الجنوب العربي وما كان يضاف إليها من منتجات شرق أفريقيا وسواحل الهند ، إلى الموانئ المصرية المواجهة لها على الساحل الغربي للبحر الأحمر . ولعلها هي المهمة التي ناسبت سفينة « مخنقي » التي ذكرها نص سوبك حوتب ، وهذه قد تكون سفينة عربية محلية ، أو سفينة مصرية

Musil, op.cit., 278 f., 299, W.W.Tarn, IEA, 1929, 14, 15, 17, 21 — 22.

(٦٨)

Davies, EI — Amarna, II, 41, pls. 37, 40.

(٦٩)

وادي الحمامات حتى مدينة قفط ، ومنها انتقلت على متن النيل إلى العاصمة طيبة .

وعلى الرغم مما نؤثر التنبيه إليه من وضوح الطموح والمبالغة في مثل هذا التفسير الأخير ، إلا أنه لم يعد قرائن تركبه . فقد كان لاجراء نقل أخشاب السفن مفككة من لبنان إلى نهر الفرات ثم إعادة تركيبها على ضفته - سابقة مصرية ناجحة جرت في عهد الملك تحتمس الثالث خلال القرن الخامس عشر ق. م . وجمع كاتب بردية هاريس في عهد رمسيس الثالث بين متاجر أرض الله وسين واردات جنوب الشام في حديث (رمزي) من الملك إلى معبوده بتاح ، حيث ذكر أنه بعث أسطولا إلى وسط البحر الكبير لينقل بضائع أرض الله وجزري زاهي (في جنوب سوريا) ، إلى خزائن معبد في منف . وأدرج بخور العتيو ، وغيره من أصناف الطيوب الفاخرة ، ضمن قوائم القرابين المهداة إليه . ثم ورد في سياق نص البردية ما ذكر براري بويئة بصيغة الجمع ، وأضاف أن البعثة بلغت مرتفعاتها . كما ورد فيه تعبير أرض الله في بعض مراته بصيغة الشنية ، وصيغة الجمع أيضا ، وسبق لفظه بمخصص تصويري كما ألحقت نهايته بمخصص آخر ، قد يكون من مدلولها معاً أنها كانت أرضاً أو أراضي شاطئية جرداء إن لم تكن صحراوية داخلية .

ومع كل ما تقدم تبيانه عما تضمنته المصادر المصرية القديمة مما شابه الجزيرة العربية ، من قريب أو بعيد ، لم تسهب هذه المصادر كثيرا في تفاصيل رواياتها عن جارتها ، ولم تورد متونها ووثائقها المكتشفة حتى الآن تسمية العرب أو اشتقاقاتها إلا منذ قرون معدودة تسبق ميلاد المسيح . وقد لا تستغرب هذه الظاهرة الأخيرة ، إذا قرنت بالأمر الواقع من أن أقدم ما ذكر به اسم « العرب » بمعنى الأعراب والأرض العربية ، إنما يرجع

ميناء القصير على ساحل البحر الأحمر ، وأن تعبير « مو قدو » ، أو الماء المحيط ، قد عني البحر الأحمر نفسه ، مرادفا للفظ اليم . وذلك بما يعني أن البعثة سارت على نهج البعثات السابقة عليها في رحلتها إلى بويئة وأرض الله .

وكانت وجهة النظر الثانية أكثر طموحا ، وافترض فيها الباحثون إرمان ونافيل ومونتيه وغيرهم أن تعبير « مو قدو » إذا فسر بمعنى (مجرى) الماء المعكوس دل على نهر الفرات الذي خصته نصوص مصرية أخرى بهذا الوصف فعلا ، وإذا فسر بمعنى الماء المحيط دل على الخليج العربي . وجمع هؤلاء بين التفسيرين بافتراض أن البعثة المصرية قد حملت أخشاب سفنها الكبيرة مفككة على ظهور الدواب ، من غايات لبنان الموالية لمصر ، وساروا بها برا حتى نهر الفرات (مو قدو) ، وهناك تمت إعادة تركيب أجزائها على ضفته الغربية وعومت على مياهه ، بمقتضى العلاقات الودية بين ملك مصر وبين ملك بابل ، ثم نزلت إلى مياه الخليج العربي أو الماء المحيط^(٧٠) . ويعني هذا التفسير المقترح أن البعثة ابتغت أن تنهج نهجا جديدا خالفت به مسار البعثات السابقة عليها . فعوضاً عن الاتجاه أولا إلى سواحل بويئة الأفريقية ، ثم الانتقال منها عبر باب المندب إلى الساحل العربي للبحر الأحمر ، عكست البعثة الوضع وأرادت أن تبدأ رأسا بمناطق الانتاج الطبيعي لأفضل أنواع البخور والطيوب والصمغ ، على السواحل الجنوبية الشرقية ، والجنوبية ، لشبه الجزيرة العربية . ثم دارت بعد ذلك مع السواحل العربية حتى دخلت البحر الأحمر من طرفه الجنوبي ولعلها مرت حينذاك على بويئة الأفريقية في طريق أوبتها إلى مصر ، وحملت معها بعض متاجرها . وما أن ألقت البعثة مراسيها في ميناء القصير المصرية ، حتى بدأت رحلتها البرية بأحمالها النفيسة ، ويمن صاحبها من أبناء كبار أوض الله ، عبر

Papyrus Harris I, 77, 8f, Montet, op. cit., 189, Abdel—Aziz Saleh, op. cit., 261—262.

(٧٠)

إلى نص آشوري يؤرخ بأواسط القرن التاسع ق.م^(٧١)، بل إن أقدم ما ذكر به هذا الاسم في نص عربي من نصوص المسند يعود بنفس المعنى سالف الذكر إلى القرن الميلادي الأول^(٧٢). ولكن دون أن ينفي تأخر تسجيله هكذا في النصوص، أنه كان قائماً ودارجاً على السنة أهله من قبل ذلك بقرون عدة.

وهكذا تضمنت ثلاث برديات مصرية متأخرة الزمن نسبياً بضعة ألفاظ يمكن الوصل بينها وبين تسمية العربية والأرض العربية. ودونت هذه البرديات خلال عصر البطالمة، ولكن بعضها ربطت بين أحداثها وبين قرون أخرى سابقة على تدوينها بالخط الديموطي أي الخط العام. فألمحت في سياقها إلى اسم الملك المصري بادى باست من القرن الثامن ق.م، واسم الملك أحمدس الثاني من القرن السادس ق.م، وأشارت إلى نزاع يحتمل حدوثه خلال القرن الرابع ق.م^(٧٣).

أدرجت إحدى هذه البرديات تسمية «العربية» ضمن ثلاثة أسماء للأقطار الكبرى المجاورة لمصر، وهي «باتاخارو» أي أرض الشام، و«باتانحسي» أي أرض النوبة والسودان، ثم «باتا أرياي» أو أرض أرياي تحريفاً فيما يبدو عن أرض أرييا أو الأرض العربية. وكان إبدال الحروف حين استنساخ الأسماء الخارجية أمراً مألوفاً في النصوص القديمة، وعلى هذا الاعتبار ذكرت «أرياي» هنا عوضاً عن أرييا - كما كان إبدال العين همزة ظاهرة مألوفة أيضاً في بعض اللهجات

واللغات العربية القديمة ومنها لغة طي، ولغة نصوص حضرموت^(٧٤). وذكر نص مصري آخر اسم «باكرور» رئيس الشرق موالياً لملك مصر، ووصفه في كامل أهبة وسلاحه، يشرع حربة طويلة قناتها من «أرياي»، أي من (البلاد) العربية.

وثمة شبهات أو متشابهات لفظية أخرى. فقد أورد نص هيروغليفي نقش على نصب من بداية القرن الخامس ق.م، إبان حكم الملك دارا الفارسي، نبأ إرسال بعثة بحرية إلى أرض «شابات». وظهر رأيان في شأن تحديد موقع هذه الأرض «شابات». فاعتبرها أحد الرأيين منطقة أسيوية عربية، وقرب اسمها على هذا الأساس من اسم دولة سبأ، أو اسم مدينة شبوة عاصمة حضرموت. وعلى النقيض من هذا قربها الرأي الآخر إلى أسماء مناطق أفريقية ترتبط بما ذكر باسم Saba عند أرميدوروس، وما ذكر باسم Sabat لدى بطليموس السكندري. وقد تعبر هذه أو تلك عما شغلته ميناء أدوليس جنوبي مصوع، أو ميناء عصب قرب باب المندب^(٧٥).

وورد على النصب كذلك اسم «تشاو». وقد قربه الباحثان سميث وتارن إلى اسم «تشية» الذي ذكره نص نصب آخر لاحق أقيم في بيشوم خلال عهد بطليموس فيلادلفوس (حوالي ٢٧٨ - ٢٧٧ ق.م)، وذلك خلال حديثه عن حملة بحرية وجهت إلى تشية وحتى أقصى الجنوب، حيث أرض باستت (ربما بمعنى

(٧١) Luckenbill, AR, I, 610, Grohmann, Arabien, 3, 21, Encyclopaedia of Islam, I, 524 f, Rosmarin, JSOR, 1932, 1-2.

(٧٢) Ja 635, 33—34, M. Höfner, Studi Semitici 2, Rome, 1959, 60f, Bior, 1961, 188.

(٧٣) Abdel-Aziz Saleh, Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, J. of the Faculty of Archaeology, Cairo University, 1978, 69-77, Gauthier, op.cit., I, 5, 213, VI, 1, 19, Pap. Krall, rt., 26, Pap. Cairo, 31169, Col. III, 25, Pap. Leyde, I, 384, Col. III, 32, Revillout, Rev. Eg., XIII, 3, 26, XVII, 3, Spiegelberg, Sogenkreis des Königs Petubastis, 65, Die demotischen Papyri, II, 273.

(٧٤) Ch. Rabin, Ancient West-Arabian, 1951, 31, Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 1.

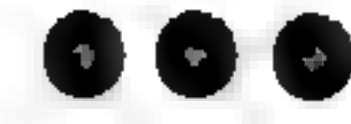
عبدالحليم النجار - المرجع السابق - ص ٤٧

(٧٥) Gauthier, op.cit., V, 100, Golenischeff, Rec., Trav., XIII, 108 Nalino, BIFAO, 1931, 472-73.

وسجل معظمها كتبة ضحبا قوافل التجارة العربية المصرية ، أو عملوا في مصر وكلاء لها لفترات قصار أو طوال . كما سجل عددا آخر منها بعض من استقر من العرب في مصر كجنود مرتزقة وأباله أو هجانة ، وصناع أيضا . ووضع هذا الاعتبار الأخير على وجه أخص بالنسبة لأصحاب النصوص والمخريشات النبطية . وقد شابهت مضامينها محتويات ما كتب من أمثاله في مناطق شبه الجزيرة العربية نفسها ، من حيث تمثيلها السلامة والسعد للمسافرين ، ومن حيث استهدافها أغراض التذكرة والذكرى الطيبة لأصحابها^(٧٦) .

ولعل أشهر النصوص العربية القديمة أهمية في مصر هو نص زيد بن زيد إيل من عشيرة زيران المعينية . وقد عاش في مصر فترة طويلة وتوفي بها ودفن في أرضها . وسجل على تابوته الخشبي نص بحروف المسند العربية يستدل منه على أنه عمل في معبد مصري لعله كان ملحقا بسيرايوم سفارة المخصص لتقليد أوزيريس أبيس ، حيث شارك في توريد بعض المنتجات العربية من المر والقلية أو الليرة (قصب الطيب) ونحوهما إلى هذا المعبد ، عن طريق نقلها من مصدرها العربي ، على سفينة قد تكون مملوكة له أو مستأجرة باسمه عبر البحر الأحمر ، وذلك في مقابل ما كان يتبادل به ويصدره إلى بلد من منسوجات ومصنوعات مصرية . وللتدليل على استغراقه في المجتمع المصري وهاداته ، حمل زيد لقب « وهب » في حياته ، وهو لقب ديني يعني الكاهن المطهر ، سواء بصفة عملية أو بصفة تشريفية ، ووجه دعواته إلى معبودات مصرية ومعبودات معينية ، كما لقب بعد وفاته بلقب أوزير جريا على العادة المصرية في تكريم الموتى به . وأرخ نص زيد بشهور مصرية وبالعالم الثاني

الأرض الخاضعة للفرس . واعتبر الباحثان اسم تشية هذا محرفا عن اسم تيسة أو تاشة الذي أطلق بدوره على منطقة من تهامة بين الحجاز وبين اليمن ، وتشابه في الوقت نفسه مع اسمين آخرين ذكر ياقوت الحموي أحدهما لجبل تيس أو تيسة بأرض اليمن أو على مشارفها ، بينما تعلق الآخر باسم عمر تاشة الجبلي عند المدخل الشمالي لوادي صفرة بين ينبع وبين رايغ على ساحل الحجاز^(٧٦) .



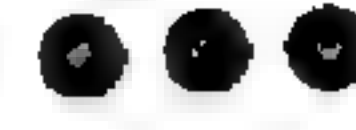
وإذا كان هذا هو أهم ما يذكّر عن دور المصادر المصرية القديمة في تقديم ما أمكن الوصل بينه وبين شبه الجزيرة العربية من معارف وأسباب ، فقد كان فيما احتفظت به الجوانب الصخرية المحيطة بطرق التجارة البرية في مصر نفسها ، من نصوص ومخريشات عربية قديمة خللت ذكر بعض القوافل العربية المنتفحة بها ، ما أكد بدوره اتساع تعامل كل من الفريقين مع بعضهما البعض عن قرب واختلاطه به ، ومعرفة بمسالك أرضه .

واتصفت أغلب هذه النصوص والمخريشات بقصر المحتوى ، وكتبت بصيغ سبابة ومعينية وثمودية ونبطية متفرقة . وتوزع أغلبها في وديان شبه جزيرة سيناء شديدة الصلة بالصحراء العربية ، فاحتوت مشات منها ، بينما توزعت عشرات أخرى من أمثاله في مناطق حلة من وديان صحراء مصر الشرقية ، وامتدت فيما بين شمالها وبين ما يصل جنوبا إلى قرب أسوان ، وفيما حول الموانئ المصرية الرئيسية على ساحل البحر الأحمر أيضا .

(٧٦) Naville, ZAsS, XL, H., Tarn (and S. Smith), JEA, 1929, 23-24, A. Servin, Bull. Societ. d'Et. Hist. et Géogr., 1949 — (٧٦) 1950, 93.

Golenischeff, Hammamat, Pl. I, L, Weigall, Travels..., pl. IV, 13, Cook, PSBA, 1904, 72f., Green, Ibid., 1909, pls. (٧٧) XXXV, 26 L1, 1 — 11, L11, 13, 14, Tregenza and Walker, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XI, 1949, 151f.

والعشرين من حكم الملك توليمايوت برتولومايس^(٧٨)، وهو ما أرخه أغلب الباحثين بما يقابل عام ٢٦٤ أو ٢٦٤ قبل الميلاد خلال عهد الملك بطليميوس فيلادلفوس . وذلك في حين رده أقلهم إلى عهد بطليميوس السابع خلال القرن الثاني ق. م . وقريباً من التاريخ الأول ، أشارت بردية مصرية يحتمل إرجاعها إلى عام ٢٦١ ق. م إلى البخور المعيني بالذات^(٧٩) .



ويتبقى أخيراً وجه ثالث للدور المصادر المصرية القديمة إزاء شبه الجزيرة العربية ، أفصححت عنه تأثيرات حضارية مصرية قديمة معربة ، وجدت سبيلها إلى بعض مواطن حضارات شبه الجزيرة ، وعثر على نماذجها وأنعكاساتها في مواضع متفرقة من سبأ وحير باليمن ، وفي تيساء بشمال نجد ، وفي العلا ومدائن صالح بالحجاز ، ولهذا وتلك ، بحث يخلصها ، مع ما سبق أن نشرناه عن آثار الأخيرتين منها على وجه أخص ، في عام ١٩٧٠^(٨٠) .



Hommel, PSBA, 1894, 145f., Rhodokanakis, Zeit. f. Semitistik, II, 1923, 113f, Grohmann, op.cit., 137, (٧٨)
Heichelheim, Wirtschaftsgeschichte, I, 527 — 528.

Zenon Papyrus, 59536.

(٧٩)

Abdel — Aziz Saleh, Some Monuments of North — Western Arabia in Ancient Egyptian Style, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XXVIII, 1970, 1 — 31.

(٨٠)

العدد التالي من المجلة

العدد الثاني - المجلد الخامس عشر
 يوليو - أغسطس - سبتمبر
 قسم خاص عن
فكر وفن
 بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

الخليج العربي	٥	ريالات	٣	ليرات	سوريا
السعودية	٥	ريالات	٢٥٠	مليماً	المتاهرة
البحرين	٤٠٠	فلس	٢٥٠	مليماً	السودان
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	٣٥	قرشاً	ليبيا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	٤٠٠	بيه	مستقط
العراق	٣٠٠	فلس	٥	دينار	الجزائر
لبنان	١,٥	ليرة	٥٠٠	مليم	تونس
الأردن	٢٥٠	فلستا	٥	راهم	المغرب

الاشتراكات :

* البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ " "

تمول قيمة الاشتراك بالرنيا الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب ١٩٣ الكويت

عالم الفكر



عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

بنائية الفن

التمهيد

بقلم مستشار التحرير ٣

•••

أولا في الفلسفة

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

الدكتور عبد الرحمن بدوي ٢٩

•••

ثانيا في الأدب

اشكالية الخطاب الروائي العربي

الدكتور صدوق نور الدين ٣٧

عن الخيال الشعري

الدكتور جابر عصفور ٤٧

الاغتراب الكافكاوي

الدكتور ابراهيم محمود ٧٧

جوناثان سويفت

الدكتورة أميرة حسن نويره ١٢٥

ثلاث مدن اسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي

الدكتور محمد عبد الله الجميدي ١٣٥

•••

ثالثا في الفن

القيم الجمالية في العمارة الاسلامية

الدكتور ثروت عكاشة ١٦٩

الحركة الفنية في أمريكا

الدكتور أحمد محمود مرسى ٢٠٧

سيف وانلي

السيد محمود عوض عبد العال ٢٣٥

•••

من الشرق والغرب

الثقافة والدين

الدكتور عبد العزيز كامل ٢٦١

•••

مطالعات

الصهيونية الجديدة

الدكتور شوقي السكري ٢٧٩

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

التمهيد

في حوار طويل وممتع بين عالم الأنثروبولوجيا البنائي الفرنسي كلود ليفي ستروس — Claude Lévi — Strauss والناقد الفني جورج شاربونيه Georges Charbonnier وأذيع من الإذاعة الفرنسية عام ١٩٥٩ ثم نُشر بعد ذلك في كتاب بعنوان Entre-tiens avec Claude Lévi — Strauss قارن ليفي ستروس بين إبداع الطبيعة وأعمال الفن وعرض بالتفصيل لفكرته الأساسية عن التعارض أو على الأصح التقابل opposition بين الطبيعة وصنع الإنسان (الثقافة) . وقد تعرض أثناء مقارنته بين الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف فزنيه Joseph Claude — Vernet (١٧١٤ - ١٧٨٩) وبالذات إلى لوحاته الخمس عشرة الشهيرة عن « موانئ فرنسا » التي تصور بدقة بعض المناظر الطبيعية الخلابة المحيطة بهذه الموانئ . وعلى الرغم من أن أعمال فزنيه لم تعد تلائم - حسب رأي الكثيرين - متطلبات الذوق الفني العام السائد في الوقت الحاضر في أوروبا نظرا لأسلوبها (الأكاديمي) واهتمامها بإبراز كثير من التفاصيل الدقيقة ، فإن ليفي ستروس يرى على العكس من ذلك أنها من أفضل وأروع الأعمال الفنية التي تعطي فكرة واضحة عن تلك العلاقة بين الطبيعة والفن وعن أصالة الخلق الإبداعي الخاص ، وذهب في ذلك إلى حد القول :

« أستطيع أن أتصور أن بإمكانني العيش مع هذه اللوحات ، بل وأن أتصور المناظر المرسومة فيها أكثر واقعيةً من تلك التي تحيط بي الآن بالفعل . بالنسبة لي فإن قيمة هذه المناظر المرسومة تتمثل في أنها تقدم لي

بنائية الفن

الوسيلة لكي أحياء من جديد تلك العلاقة الطبيعية بين البحر والأرض ، وهي العلاقة التي كانت لاتزال قائمة في ذلك العصر (يقصد القرن الثامن عشر) حين لم يكن وجود الانسان متعارضا مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدي إلى تدميرها والقضاء عليها ، وإنما كان يعمل على العكس من ذلك تماما على تنظيم تلك العلاقات وبالتالي المحافظة على وجود واستمرار نوع خاص من الحقيقة والواقع هو أشبه شيء بعالم الأحلام الذي يمكن لنا أن نلوذ به وقت الحاجة . (صفحة ١٠٣)

وتعكس هذه العبارة الشاعرية - التي قد تفتقر الى دقة التعبير العلمي - جانبا كبيرا من نظرة ليفي ستروس إلى الحياة ، كما قد تعبر عن ذوقه الخاص وتفضيله للحياة في الماضي بكل هدوئها واحترامها للطبيعة والمحافظة على التوازن بين عناصر الطبيعة والابداع الانساني (الثقافة) ، وهو الأمر الذي لم يعد قائما الآن بعد أن أدى التقدم الصناعي والتكنولوجي إلى القضاء على كثير من ملامح الطبيعة ومكوناتها الأساسية . وهي بذلك تكشف عن موقفين متعارضين من الطبيعة : أما الموقف الأول فهو الذي تعبر عنه بوضوح لوحات فرنيه التي تكشف عن التفاعل المتوازن بين الانسان والأوضاع الايكولوجية ، وذلك على اعتبار أن تلك الموانئ البحرية التي تظهر في لوحاته هي أحد أنماط البيئة (الانسانية) التي أفلح إنسان القرن الثامن عشر في أن يحافظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها بل كان يحرص أشد الحرص على إيجاد نوع من الترتيب والنظام ، بل والمنطق ، بين تلك الملامح ، وبحيث يحكم ذلك الترتيب والنظام والمنطق علاقاتهم هم أنفسهم مع تلك البيئة . وأما الموقف الثاني فإنه يتعارض مع ذلك كل التعارض ، إذ هو يتمثل في الحالة السيئة التي وصلت إليها شواطئ وسواحل البحار في الوقت الحاضر بحيث أصبح منظرها يثير الأسى والحزن والكآبة نتيجة للإزدحام والتلوث وكثرة المباني والمنشآت التي يتفنن الناس في إقامتها هناك ، مما أدى إلى اختفاء (الطبيعة) تحت وطأة (الثقافة) وإلى فقدان الانسجام والتناسق مع البيئة . فكان هناك إذن نوعا من التقابل بين ما كان يرسمه فرنيه في لوحاته وما كان يوجد في الماضي من ناحية وما هو قائم الآن بالفعل من الناحية الأخرى . . . من ناحية « نجد الماضي والنظام والتناسق والطبيعة والجمال ، بينما نجد من الناحية الأخرى الحاضر والفوضى والتضارب والثقافة والقيح . . . في عالم الماضي كانت مختلف عناصر الكون تتمايز فيما بينها بحيث يفصل بعضها عن بعض المسافة أو البعد المناسب للائق . أما في الحاضر فإن الأشياء التي كان يجب أن تكون متميزة بعضها عن بعض تتزاحم ويتراكم بعضها فوق بعض . » (٢) .

هذا التزاحم الشديد بكل ما يحمل من مشكلات ومن قبح هو الذي يجعل ليفي ستروس ينكر بيئته المباشرة وينفر منها ، وهو الذي كان يدفعه دفعا - كما يعترف صراحة في كتابه « الأفاق الحزينة Tristes Tropiques » إلى البحث عن (القيمة) في العوالم والمناظر الأخرى البعيدة . (٣)

وهذا قد يعني في آخر الأمر أن ليفي ستروس يرفض الزمان والمكان القائمين الآن بالفعل . وليس هذا مجرد موقف

David Pace, Claude Levi — Strauss: The Bearer of Ashes, R.K.P. London 1983, pp 42 — 3.

(٢)

(٣) مرض ليفي ستروس لهذه المسألة في كثير من كتاباته كما فكرها في أكثر من موضع في كتابه الأفاق الحزينة . انظر على سبيل المثال صفحات ١٠٣ - ١٠٧ .

“Tristes tropiques” Librairie Plon. Paris 1955, pp 103 — 107.

عقلي أو نظرة فلسفية مجردة ، وإنما هو جزء من حياته الفعلية . فبعد أن عاد الى فرنسا من الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية عاش - ولا يزال يعيش - في شبه عزلة متباعدة عن الناس . وهو يقول في ذلك : « ليست لي حياة اجتماعية وليس لي أصدقاء . إنني أمضي نصف وقتي في معمل والنصف الآخر في مكتبي » . وربما كان هذا الرفض للحاضر هو الذي دفعه - بشكل أو بآخر - الى الاتجاه نحو الأنثروبولوجيا ودراسة الحياة (البدائية) عند الهنود الحمر في الأمريكتين وإن كان ينكر أنه كان يهدف من ذلك الى الوصول الى أي موقف فلسفي أو مذهب فكري ويقول : « لقد قمت برحلاتي الفلسفية الصغيرة لارضاء نفسي وحسب واستجابة لإلحاح ضميري أكثر منها لإقامة مذهب فكري » . وهذا موقف يكشف عن درجة عالية من التواضع ، على ما يقول آدم كوبر Adam Kuper الذي يرى أن ليفي ستروس لديه بالفعل مذهب ملائم تماما له كمفكر بنائي^(٤) والفكرة الأساسية في هذا « المذهب » هي « المسافة » أو « البعد » . فحين سئل ليفي ستروس مثلا عما يعتبره أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي أجاب ببساطة « المسافة » ، فالأنثروبولوجيا « هي علم الثقافة كما نراها من خارج » . وقد لا يتفق كثير من الأنثروبولوجيين معه في ذلك إذ يرون أن أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي هو (القرب) وليس (البعد) ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم ومشاركتهم في كل أنشطتهم حتى يمكنهم دراسة وفهم الثقافة (من داخل) بقدر الامكان . ولكن الطريف أن ليفي ستروس أخرج في العام الماضي كتابا يوحى عنوانه بنفس هذا الموقف المتباعد وهو « النظرة المتباعدة Le regard éloigné »^(٥) يضم مجموعة من مقالاته التي سبق نشرها في مواضيع متفرقة وكان المفروض - على ما يقول في المقدمة - أن تؤلف الجزء الثالث من كتابه « الأنثروبولوجيا البنائية Anthropologie Structurale » الذي ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٥٨ والثاني عام ١٩٧٣ ، وهما أيضا عبارة عن تجميع لمقالات سابقة . ولكن (المسافة) لم تكن مجرد أسلوب أو أداة منهجية اتبعها في دراساته وطبقها على حياته الاجتماعية ذاتها وإنما كان يراها شرطا أساسيا لقيام العلاقات الانسانية الكريمة . ولذا فإنه يتكلم عن « مظاهر الغباء والكراهية والسداجة التي تفرزها الجماعات الانسانية حين نزول المسافة من بينهم مثلما يفرز الجرح القيح » ، كما أنه ينفر أشد النفور من ذلك الاتجاه الذي يسود العالم الآن نحو التماثل والتشابه في كل شيء ونحو الزيادة الرهيبة في السكان ، ويرى أن النزعة الانسانية الحقة من شأنها أن تؤدي الى التنوع الثقافي ، وأن تعمل على كبح جماح الكاثر البشري وعلى احترام البيئة والمحافظة عليها مما يعني ضمنا التسليم بحق الكائنات الأخرى في الوجود في هذا العالم (نفس المرجع) .

وكتاب ليفي ستروس عن (الأفاق الحزينة) هو في آخر الأمر ترجمة ذاتية انثروبولوجية لحياته وتكوينه العملي ورحلاته ودراساته الحقلية بين الهنود الحمر ، ويقدم لنا ذلك كله من خلال لوحات أدبية رائعة يصف فيها بدقة وبراعة ويلمسات فنية جميلة المناظر الطبيعية في البيئات التي عاش فيها أثناء هذه الرحلات الدرانية ، كما يحرص على أن يبرز في هذه اللوحات الأدبية التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية الى المناطق شبه المتحضرة في الأمريكتين ، الى المناطق المزدهرة بسكانها من الهنود الحمر ، الى بعض المناطق الريفية التقليدية في أوروبا ، كما كان يحرص بالمثل على إبراز ما يسميه بالتقابل الثنائي opposition binaire بين

Adam Kuper, "A Distant Regard" New Society, 19 May 1983

(٤) انظر مقال كوبر

Claude Levi - Strauss, Le Regard Eloigné, Librairie Plon, Paris 1983

(٥)

الطبيعة والثقافة الذي هو أساس منهجه البنائي في دراسة وتفسير النظم والأنساق الثقافية المختلفة وبخاصة في دراساته للأساطير والفن . فقد اعتمد على مبدأ التقابل الثنائي في تحليله لعدد كبير جدا من أساطير الهنود الحمر في الأمريكتين (أكثر من ثمانمائة أسطورة) وضمت ذلك التحليل كتابه الضخم « أسطوريات Mythologiques » بأجزائه الأربعة^(٦) . كذلك كانت هي المبدأ الذي اعتمد عليه في دراساته للفن (البدائي) ، ويستوي في ذلك الآراء التي عبر عنها في حوار الطويل مع شاربونييه (١٩٥٩) أو في كتابه الرائع « طريق الأقنعة La voie des masques » (١٩٧٥) ، ففي هذه الدراسات يقابل بين الفن البدائي والفن « المتحضر » الذي يوجد في المجتمعات الحديثة أو (المجتمعات الحضرية) كما يسميها أحيانا ، أي مجتمعات المدن ، ويتبع نفس الطريقة التي عرض بها للتقابل بين المناظر الطبيعية الساحلية كما سجلتها لوحات ثرنية بالشواطئ البحرية كما تظهر الآن في الواقع . كما أنه يقابل في نطاق الفن البدائي نفسه بين فنون الجماعات القبلية المختلفة عند الهنود الحمر كما تتمثل في الأقنعة التي يستخدمونها في مختلف المناسبات الشعائرية والتي ترتبط بجوانب كثيرة من حياتهم الاجتماعية والدينية ، ويدور حولها كثير من الأساطير التي تقف هي أيضا بعضها من بعض موقف التقابل والتعارض .



في عام ١٩٧٥ طلبت دار النشر السويسرية سكير Skira التي تعنى بنشر كتب الفن أن يكتب لها ليفي ستروس كتابا قصيرا ضمن سلسلتها الشهيرة Les sentiers de la création وهي سلسلة أسهم فيها عدد من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين من أمثال أونيسكو Ionesco ورولان بارت Roland Barthes وميشو Michaux . وتقوم فكرة هذه السلسلة على تعريف القارئ في عدد محدود من الصفحات بإحدى المشكلات الأساسية المتعلقة بعملية الخلق أو الابداع الفني مع توضيح رأي الكاتب وتدعيمه بعدد كبير من الصور المختارة من روائع الأعمال الفنية . وقد أثر ليفي ستروس أن يعالج في كتابه موضوعا محددًا يكون بمثابة امتداد وتكملة ، أو حتى تدليل لكتابه الضخم (أسطوريات) ، ولذا قصر الكتاب على دراسة (نسق) صغير محدود من أنساق ثقافات الهنود الحمر . ويتألف هذا النسق من ثلاثة أقنعة شعائرية تنتمي إلى ثقافتين رئيسيتين من تلك الثقافات بحيث يقدم لهذه الأقنعة الثلاثة تحليلا بنائيا وافيا يأخذ في الاعتبار أهم ملامح الثقافة الكلية التي ينتمي كل قناع منها إليها ، وبحيث تكون هذه الدراسة في الوقت ذاته مثالا طيبا لتطبيق منهج التحليل البنائي في دراسة الأعمال الفنية ويوجه خاص الفن البدائي . والأقنعة الثلاثة التي يدور حولها معظم الدراسة والتحليل هي قناع سويهي Swaihwé عند قبائل الساليش Salish وقناعا زويروي Xwexwe وزونوكوا Dzonokwa عند قبائل الكواكيوتل Kwakiutl ، وهذه قبائل لها شهرتها عند علماء الأنثروبولوجيا . وكان لابد للتحليل البنائي أن يتطرق إلى عدد آخر من الأقنعة الأقل شهرة بل وأن يتناول كثيرا من الأعمال الفنية الأخرى عند الهنود الحمر ، ومن كل هذه الأعمال الفنية الرائعة والتحليل البنائي العميق لها يتألف كتاب « طريق الأقنعة La voie des masques » .

(٦) ظهرت الأجزاء الأربعة التي يتألف منها كتاب « أسطوريات » في الفترة من ١٩٦٤ - إلى ١٩٧١ ففي عام ١٩٦٤ ظهر الجزء الأول بعنوان « الهنود الحمر والمطبخ » Le cru et le cult ثم جاء الجزء الثاني عام ١٩٦٧ بعنوان « من العسل إلى الرماد » Du miel aux cendres ثم أتبعه في عام ١٩٦٨ بالجزء الثالث بعنوان « أصل آداب المائدة » L'origine des manières de table وأخيرا جاء كتاب « الإنسان العاري » L'Homme nu عام ١٩٧١ .

ومن المؤكد أن اهتمام ليفي ستروس بالفنون بعامة وبالفن البدائي بخاصة كان سابقا بكثير على تأليفه كتاب « طريق الأقنعة » كما أنه كان يدعو دائما حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لفرنسا في الولايات المتحدة الى الاهتمام بالفن البدائي وضرورة حصول متاحف الفنون الجميلة - وليس فقط متاحف الإثنوجرافيا - على نماذج من هذا الفن . وهو نفسه يشير في مستهل كتابه « طريق الأقنعة » الى مقال كان قد كتبه عام ١٩٤٣ بعد أن شاهد مجموعة الأعمال الفنية الخاصة بالهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك ، ويقتبس أجزاء كبيرة من ذلك المقال الذي يقول فيه :

« من المؤكد أنه لن يمر وقت طويل قبل أن نرى مجموعات من هذا الجزء من العالم وقد انتقلت من متاحف الإثنوجرافيا الى متاحف الفنون الجميلة لتحتل مكانها بين آثار مصر القديمة وبلاد فارس وروائع الفن الأوربي في العصور الوسطى . ذلك أن هذا الفن لا يقل في المستوى عن أعظم الأعمال الفنية ، كما أنه كشف خلال المائة والخمسين عاما التي عرفناها من تاريخه عن درجة عالية جدا من التنوع وعن قدرات وملكات هائلة على التجديد . . . »

ولقد شهدت هذه الأعوام المائة والخمسون مولد وازدهار عدد كبير من الأشكال الفنية المختلفة . فهناك الأغشية المغزولة يدويا عند قبائل الشيلكات (وهي فن يدوي لم يكن معروفا في ذلك الاقليم حتى بداية القرن التاسع عشر) والتي وصلت بسرعة الى أعلى درجات الإتقان في فن النسيج مع أنهم لم يستخدموا سوى اللون الأصفر الفاقع المستخرج من بعض الطحالب المائية مع اللون الأسود المستخرج من لحاء أشجار الأرز ، واللون الأزرق البرونزي المستخرج من بعض أوكسيدات المعادن ، وهناك التماثيل الخزفية الرائعة المتقنة التي تعطى بريق الزجاج البركاني الأسود اللامع وذلك مرورا بتلك الموضة المجنونة التي لم تستمر سوى سنوات قليلة عن أغشية الرأس التي كانت توضع أثناء الرقص وعليها زخارف على شكل وجوه آدمية محفورة ومثبتة على أرضية من الصدف ويحيط بها الفراء أو اللون الأبيض الذي تتدلى منه سيور من الجلد الملفوفة مثل الضفائر . وهذا التجديد المستمر وهذه الثقة الخلاقة التي تتضمن النجاح حيثما طبقت وذلك الازدراء لكل السبل المطروقة من قبل إنما تؤدي الى انتهاج وسائل جديدة دائما من شأنها أن توصل الى نتائج مبهرة ورائعة . . . ولكي نخرج بفكرة واضحة عنها كان يتعين علينا نحن أن ننتظر مجيء فنان عظيم مثل بيكاسو . . . »^(٧).

فكان ليفي ستروس يريد أن يقول إن الابداع الفني الذي تمثل في لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو والذي أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب كان أمرا مألوفا في ثقافة بدائية أصيلة منذ قرن ونصف ، أو ربما لمدة أطول من هذا بكثير ، اذ ليس ثمة ما يدعو الى التشكك في أن هذا اللون من الفن احتفظ بخصائصه ومقوماته منذ بداياته الأولى التي لا تزال مجهولة لنا ، ولكن ليفي ستروس لا يخفى إعجابه بذلك الفن البدائي العظيم الذي أبدعه الهنود الحمر والذي يكشف في كل صوره وأشكاله عن درجة عالية من شدة التعبير وعمقه وتركيزه . فيقول في نفس ذلك المقال الذي كتبه عام ١٩٤٣ ثم نقل أجزاء كبيرة منه في صدر كتابه عن « طريق الأقنعة » .

« ففي الشمال كانت توجد قبائل التلنجت Tlingit الذين ندين لهم بتمثيل لها قدرة كبيرة على الإبداع الشعري الرقيق ، كما ندين لهم ببعض أدوات الزينة الثمينة . ويأتي بعدهم نحو الجنوب قبائل الهايدا Haida بأعمالهم الضخمة التي تفيض بالقوة والحيوية . ثم تأتي قبائل تسيمشيان Tsimshian الذين يماثلونهم وإن كانوا يتميزون عليهم بقدر أكبر من الحساسية والرقعة الانسانية ، ثم تأتي قبائل بيللا كولا Bella Coola التي تكشف أذلتهم عن طراز فيه كثير من الفخامة والجلال كما يغلب على أعمالهم اللون الأزرق البرونزي ، ثم قبائل كواكيوتل Kwakiutl بخيالهم الحر الطليق الذين يطلقون لمشاعرهم الجائعة العنان وهم يصنعون أقنعة الرقص ذات الأشكال والألوان العريضة الصارخة ، ثم تأتي قبائل النوتكا Nootka الذين تتحكم فيهم الواقعية الرزينة ، وأخيرا في أقصى الجنوب تأتي قبائل الساليش Salish بأسلوبهم وطرازهم البسيط التخطيطي ذي الزوايا البارزة ، وهنا يختفى تماما تأثير القبائل الشمالية . » (صفحة ٥)

وقد حرص ليفي ستروس على أن يتابع الإبداع الفني في كل هذه القبائل وبوجه خاص الأقنعة التي كانوا يتفننون في صنعها لمختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية ، سواء أكانت هي شعائر التكريس التي يترك الشبان بمقتضاها مجتمع الصبية والنساء وينضمون الى مجتمع الرجال العاملين المنتجين المحاربين ، أم أقنعة الرقص الشعائري التي تعبر عن القوى الخفية الاعجازية كما تدور حولها كثير من الأساطير . وقد بلغت كل هذه الفنون (البدائية) من الروعة والتنوع ما جعل ليفي ستروس يقول وهو يصف القاعة المخصصة لفنون الهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي : « إن الانتقال » من إحدى خزائن العرض الى خزانة أخرى ، ومن عمل فني لآخر ، بل وأحيانا من زاوية الى زاوية أخرى في العمل الفني الواحد ، كثيرا ما يشعر المرء معه كما لو كان ينتقل من مصر القديمة الى فرنسا القرن الثاني عشر ، ومن فنون الساسانيين الى الحدائق البهيجة في ضواحي فرنسا بكل ما تضمه من وسائل اللهو والترفيه ومن قصر فرساي بفخامة رسومه وإشاراته ورموزه الملكية الى غابات الكونغو » فقد وصل هؤلاء الهنود الحمر - في رأيه - الى درجة من الاتقان والمهارة وحرية الخيال وانطلاق المشاعر الى الحد الذي كانوا يستطيعون معه أن يرسموا أجزاء الحيوان الواحد من زوايا ومنظورات مختلفة في صورة واحدة لا تتفق تماما مع أى شيء يمكن أن نعثر عليه في الحقيقة والواقع ، بل وأن يصيغوا كثيرا من الأدوات التي يستعملونها في حياتهم اليومية على شكل حيوانات ولكن بعد أن يعيدوا ترتيب وضع أجزائها وأعضائها بحيث يقيمون علاقات بين هذه الأعضاء تختلف كل الاختلاف عما نراه في الطبيعة ، كما أنهم كثيرا ما يصورون الأدميين على شكل حيوانات أو يجمعون بين الاثنين في صورة كائن واحد لا يمت الى أيها بصلة وهكذا .



ومن الخطأ على أية حال أن نعتقد أن صلة ليفي ستروس بالفن البدائي كانت مجرد صلة نظرية مجردة على اعتبار أن الفن البدائي يؤلف أحد موضوعات اهتمامه وتخصصه . فالواقع هو أن ليفي ستروس اتصل بفنون البدائيين « اتصالا عمليا مباشرا منذ ذهابه الى أمريكا حيث كان له ولع شديد باقتناء تلك الأعمال ، وقد اشترك في هذه الهواية أو الولع مع

عدد من الكتاب والفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين كانوا يعيشون في أمريكا في ذلك الحين وبخاصة أندريه بریتون André Breton ، وماكس ارنست Max Ernst ، وجورج ديتوي Georges Duthuit ، وأفلحوا في أن يقتنوا فيما بينهم مجموعة متواضعة من تلك الأعمال ، كما أنهم كانوا يتقاسمون فيما بينهم - كل حسب قدراته المالية - الأشياء التي تعرض للبيع في محلات بيع التحف والفن في نيويورك . وكل ذلك كان يحدث في زمن لم يكن الناس يهتمون فيه بمثل هذه الأعمال الفنية أو يدركون وجودها ، وهو أمر قد يبدو في نظر الكثيرين الآن أشبه بالأساطير . وقد اضطر ليفي ستروس الى بيع مقتنياته من تلك الأعمال فيما بعد ، ولكنه يذكر في ذلك المقال أن الذي يضع أجزاء منه في بداية كتاب « طريق الأقنعة » أنه حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده في أمريكا لاحظ له امكانية الحصول لفرنسا على مجموعة كبيرة من روائع الفن البدائي (توجد الآن في أحد متاحف الساحل الغربي للولايات المتحدة) ، ولم يقبل التاجر أن ينزل عن هذه المجموعة إلا عن طريق مبادلتها ببعض أعمال ماتيس وبيكاسو . وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ليفي ستروس لإتمام الصفقة فإنه أخفق في أن يقنع « الموظفين المسؤولين عن السياسة الفنية في فرنسا والذين تصادف وجودهم في أمريكا » في ذلك الحين بقبول العرض . فلم تكن المجموعات « الوطنية » في فرنسا في ذلك الوقت تشتمل على لوحات من الفن الحديث يمكن الاستغناء عنها ، ولذا كان اقتراحه يبدو عجيبا وغير واقعي في نظر هؤلاء « الموظفين » .

وعلى الرغم من إعجاب ليفي ستروس بالفن البدائي فإنه يعترف بأن معظم تلك الأعمال وبخاصة الأقنعة ، فيها شيء يثير في نفسه القلق وعدم الارتياح ويضعه أمام مشكلة كان يجد من الصعب عليه حلها . فلم يكن يستطيع في أول الأمر على الأقل أن يفهم السبب في أن تلك الأقنعة صنعت على الشكل الغريب الذي تبدو عليه . فمع أن المفروض هو أنها صنعت لكي توضع وتثبت على الوجه أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والحفلات فإنها لم تكن تلائم شكل الوجه وبرز ملامحه أو انحناءاته وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها ، وذلك فضلا عن أن معظم هذه الأقنعة كان أكبر بكثير من حجم الوجه العادي ، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسمات مثل بروز الفك الأسفل أو جحوظ العينين اللتين قد تستبدل بهما اسطوانتان من الخشب ، أو تدلى اللسان من الفم أو اختفاء الأنف تماما أو استبدال رأس طائر مفتوح المنقار بها ، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأقنعة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية سواء في الثقافة التي أنتجت هذه الأقنعة أو الثقافات الأخرى المجاورة (صفحة ١٢) . ويعترف ليفي ستروس بأنه سيكون من الصعب تفسير ذلك إذا نحن قنعنا بالنظريات السوسولوجية والأنثروبولوجية التقليدية وأن الوسيلة الوحيدة « لفهم » هذه الأقنعة هي تطبيق المنهج البنائي الذي سبق له أن استعان به في دراسة الأساطير وبعض المظاهر الثقافية الأخرى مثل « الطوطمية » في كتابه عن « التفكير الوحشي » أو التفكير الفج L8 Pensée Sauvage ، وكذلك في المجلدات الأربعة التي تؤولف كتابه الضخم (أسطوريات) . وهذا معناه أن ليفي ستروس كان يرى أنه لن يتيسر تفسير هذه الأقنعة من حيث هي تؤولف نسقا جزئيا أو فرعيا من أنساق الثقافة ، إذا نحن أخذناها في ذاتها واعتبرناها كأشياء مستقلة ومنفصلة عن بقية الثقافة التي تنتمي إليها ، وأن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر إليها من الناحية الدلالية أو السيميائية Sémantique . ففي هذه الحالة سوف تكتسب الأقنعة معنى عن طريق النظر إليها ضمن مجموعة من التغيرات أو التحويرات التي تتخذها الأقنعة بشكل عام في الثقافات

المختلفة المجاورة . فالقناع هو شيء مفعم بالاغراء والاغواء بالنسبة للعالم البنائي ٥ على مايقول جون ستاروك^(٨) على اعتبار أنه (يصنع) على شكل الوجه الأدمي دون أن يتطابق تماما مع ذلك الوجه . فالوجه الأدمي ليس (مصنوعا) وإنما هو مخلوق ومطبوع وبالتالي فإنه غامض ويصعب فهم أسرار . وعلى الرغم من كل مايقال عن إمكان (قراءة) وجوه الناس فهذا غير صحيح على الإطلاق وذلك بعكس الحال بالنسبة للقناع الذي هو وجه بشري (مصنوع) والذي يمكن (قراءته) لأنه حصيلة ونتاج عملية (صنع) تحكمها قواعد وضوابط وعادات اجتماعية وتقاليده ، وهو بذلك يحمل معاني محددة ومرسومة من قبل . ووظيفة منهج التحليل البنائي أو البنائية Structuralisme هي الكشف عن تحديد هذه المعاني عن طريق مقارنة الأقنعة بعضها ببعض ، وذلك على اعتبار أن المعاني ليست أمورا فطرية أو كامنة أو أصيلة . وعلى ذلك فلنكي يفهم ليفي ستروس معنى الأقنعة من طراز السويهي التي توجد عند قبائل الساليش مثلا فإنه يقابلها ويعارضها بالأقنعة الأخرى التي تقبل قيام مثل هذا التقابل أو التعارض والتي توجد عند جيران الساليش . وهو في ذلك ينظر إلى كل نموذج من نماذج الأقنعة كما لو كان (كلمة) في لغة واحدة بحيث يمكن تحديد قيمة هذه الكلمة عن طريق مقارنتها بالكلمات الأخرى البديلة التي يمكن أن تحمل محلها أو تأخذ مكانها . وهكذا يعكف ليفي ستروس على تبين وتوضيح معنى ملامح القناع واحدا بعد الآخر وربطها بالممارسات الاجتماعية والمعتقدات الأسطورية الشائعة عند هذه القبائل للكشف عن المنطق الذي يخفى وراء صنع القناع واستخدامه .

وليست هذه العملية بالبساطة التي قد تبدو عليها هنا . فليس من السهل تتبع كل مظاهر الحياة المتعلقة بالاعتقادات وتصورات الناس عن الكون ومكان الإنسان فيه وعلاقاته بالكائنات الأخرى . وهذا هو ما يفعله البنائيون في دراستهم لمثل هذا الموضوع ، وهو ما يحاول ليفي ستروس أن يفعله في « طريق الأقنعة » حين ينظر إلى تلك الأنواع أو النماذج الثلاثة باعتبارها أنساقا جزئية على ما ذكرنا .

وقد كانت وسيلة ليفي ستروس في تحليل هذه « الأنساق » الثلاثة من الأقنعة هي تطبيق منهج التقابل الثنائي opposition binaire بنفس الطريقة التي قابل بها بين الأساطير في كتاب « أسطوريات » أو بين صنع الطبيعة ولوحات چوزيف ثرنه . . وقد ذهب في ذلك إلى حد اعتبار أي عنصر من العناصر الداخلة في تكوينها وتشكيلها هو تحويل وتعديل لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى في ثقافة الهنود الحمر .

فالنموذج قائم وسائد ولكنه يتخذ أشكالا وألوانا مختلفة ؛ فاللون الأسود في قناع السويهي مثلا يقابله اللون الأبيض في قناع ، وجحوظ العينين يقابله وجود فجوات غائرة مكان العينين ، وتدل اللسان يقابله الفم المضموم أو المزموم وهكذا (انظر اللوحات الملونة المرفقة) .

ويتابع ليفي ستروس مقارنته ليس فقط بين الملامح والصفات المادية لهذه الأقنعة ، ولكنه يتعدى ذلك إلى الأساطير والشعائر المتعلقة بها كي نستطيع فهم هذه الأقنعة داخل الثقافة العامة الكلية التي تنتمي إليها . فليس ثمة تطور - بالمعنى الدقيق للكلمة - أو إبداع يأتي من لا شيء ، وإنما هناك فقط التعديل والتحويل لخصائص ومقومات دائمة وثابتة موجودة

John Sturrock, A structuralist Masquerade The Sunday Times, 20—2.1983.

(٨)

في نفس الثقافة ، أو في بعض الثقافات الأخرى المجاورة . وفي كل الأحوال فإن هذه الخصائص الثابتة تحمل نفس الرسائل وتقوم بتوصيلها وإن اختلفت الوسائل في ذلك ، وربما كان الدرس الذي يمكن الخروج به من هذا كله هو ما يجتسم به ليفي ستروس كتابه « طريق الأقنعة »^(٩) من أنه مهما يكن من الدعاوى التي قد يزعمها الفنان المبدع حول تفرد في الخلق والابداع واستقلاله في النظرة والفكر فإن هذه الدعاوى لا تقوم في الأغلب على أساس لأن اسهام الفنان لا بد أن يجد له مكانا بالضرورة داخل (نسق منظم) ومتكامل ، وإنه في الوقت الذي يعتقد فيه هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه بطريقة تلقائية وأنه يبدع إبداعا أصيلا تماما فإن إنتاجه هو في حقيقة الأمر نوع من الاستجابة لكل ما قدمه غيره من الفنانين المبدعين الذين عاشوا في الماضي . وسواء أكان الفنان يدرك ذلك أم لا يدرك فالمهم في نظر ليفي ستروس أن المرء لا يسير وحده أبدا على درب الخلق والابداع .



وربما كان من أهم مانجم عن استخدام ليفي ستروس لمبدأ التقابل الثنائي هو التمييز بين نوعي الفن الأساسيين وهما : الفن (البدائي) وما يسميه بالفن (المتحضر) : لأنه بهذا التمييز انما يقابل في الحقيقة كل الفن الغربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وبقية أشكال وصور الفن غير الغربي . وقد تعرض بالتفصيل لهذه التفرقة في حوار مع جورج شاربونيه وأورد لذلك ثلاثة اختلافات أساسية بين الفن البدائي والفن المتحضر أو الفن (الحضري) الذي يرتبط بحضارة المدن في أوروبا .

ويتمثل الاختلاف الأول في أن الحضارات (الحضرية) التي ترتبط بالمدن والتي تعتبر الحضارة الأوروبية خير مثال لها - تميز تميزا قاطعا بين الفنان المبدع المتخصص وغيره من أعضاء المجتمع ، وهو تمييز لا تعرفه المجتمعات البدائية . ويرجع ذلك التمييز في المحل الأول إلى أن فئة قليلة فقط من أعضاء المجتمعات المتقدمة هي التي تستطيع أن تفهم لغة الفن وأن تتذوق الأعمال الفنية وتدرك معنى التمثيلات والتصورات الرمزية التي تتضمنها تلك الأعمال . وهذا وضع يختلف كل الاختلاف عما نجده في المجتمعات البدائية حيث يكون الفنان مجرد فرد عادي كغيره من أفراد الجماعة وحيث يمارس حياته مثلهم ويشاركهم في مختلف أنواع النشاط دون أن ينقطع للابداع الفني ، وبالمقابل فإن بقية أفراد الجماعة البدائية تشارك في « لغة » الفن وتفهم طبيعة الابداع الفني . فالحاجز القائم بين الفنان وغيره من أفراد المجتمع ليس له وجود في الجماعات البدائية كما أن لغة الفن والابداع الفني مسألة مشتركة بين الجميع إلى حد كبير .

ويتصل بهذا التمييز بين نوعي المجتمع وما يترتب عليه من اختلاف بين نوعي الابداع الفني أن الحضارات (الحضرية) أو حضارات المدن المتقدمة - تميل في العادة إلى خلق فنون أكثر تمثيلا - حسب الاصطلاح الذي يستخدمه ليفي ستروس - مما نجده في المجتمعات البدائية ، بمعنى أن الفن في المجتمعات الحضرية المتقدمة يرتبط ارتباطا قويا وواضحا ومباشرا بالموضوع الذي يعبر عنه الفنان في عمله الفني ، فالذي يميز الابداع الفني في المجتمع البدائي في هذا الصدد هو أن الأشياء التي يراد تمثيلها في شكل أعمال فنية يكون لها في العادة معانٍ تتجاوز وتتعدى مجرد وجودها

(٩) نهاية القسم الأول من الترجمة الانجليزية

الفيزيقي أو المادي ، بمعنى أنها كثيرا ما تكون موضع التقاء للقوى الدينية والسحرية والاجتماعية بحيث ترتبط كل هذه القوى معا في تلك الأشياء ، ويحاول الفنان عن طريق رموزه أن يعبر من خلال إنتاجه الفني عن تلك القوى الفعالة ، وهذا أيضا وضع يختلف اختلافا تاما عنه في المجتمعات الحضرية المتقدمة حيث يحرص الفنان في كثير من الأحوال على تخليص إبداعه الفني من الأسرار والغمبيات التي يزخر بها الفن البدائي . وكثيرا ما يصل الأمر بالفن المتحضر الحديث في هذا المجال إلى أن تصبح الأعمال الفنية مجرد (أشياء) خليفة بأن تمتلك وتقتنى وحسب .

وأما التفرقة الثالثة التي يقيمها ليفي ستروس بين الفن البدائي والفن المتحضر أو (الحضري) فتقوم على أساس الميل السائد في الحضارات المتقدمة إلى صبغ الفن بصبغة أكاديمية تقوم على أساس توفر النظرة الداعية المدركة إلى الفن ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات البدائية حيث يعتبر الفن نشاطا جماعيا يتم بطريقة لاشعورية إلى حد كبير . ويرتب على ذلك أن الفنان في تلك المجتمعات البدائية لن يجد ما يدفعه أو ما يضطره إلى أن يتخذ موقفا محددا من الإبداع الفني أو أن يعمل على توطيد مكانته داخل تقليد معين بالذات على ما يحدث في المجتمعات الأكثر تقدما ، حيث يتعين على الفنان أن تكون له في معظم الأحوال صلات وثيقة وعلاقات وطيدة بمن يسميهم ليفي ستروس (الأساتذة الكبار)^(١٠) . فالفن البدائي ظاهرة جمالية جماعية ، ولذا فإنه يتناول المعاني الجماعية التي تؤمن بها الجماعة التي ينتج فيها هذا الفن ، بينما هو في المجتمع المتحضر المتقدم عمل أكثر فردية وارتباطا بالفنان المبدع الفرد ، ولذا توقف الفن في هذه المجتمعات المتحضرة - حسب رأيه - عن أن يكون لغة اجتماعية تخاطب المجتمع كله ، وأصبح مجرد موضوع للاقتناء الفردي على ما ذكرنا . والبناء الاجتماعي ذاته في المجتمعات البدائية يقف ضد قيام تلك النزعات والميول الفردية والأكاديمية ، خاصة وأن الأوضاع العامة السائدة في هذه المجتمعات البدائية لا تسمح أبدا ، بل ولا تتيح الفرصة إطلاقا لقيام مثل هذا التمييز القاطع بين الفنان وبقية أفراد المجتمع على ما يحدث في المجتمع المتقدم . فالمجتمع البدائي صغير الحجم لا يكاد يعترف بالتفاضل أو التباين الاجتماعي ، ولا يكاد يعرف التفاوت الاقتصادي أو تنوع أساليب الحياة ، وإنما يمارس معظم - إن لم يكن كل - أفراد نفس الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا يصعب عليه أن يقيم فواصل حاسمة بين الفنان و (الجمهور) الذي يفهم الفن ويتذوقه وبقية أعضاء الجماعة . فحياة الناس في المجتمعات البدائية تتشابه وتتشابك وتتداخل ، ولذا فهم يشاركون جميعا في نفس الرموز الفنية مثلما يشاركون في غيرها من الرموز الدينية والسحرية والشعائرية بل وفي كل أوجه النشاط الاجتماعي . وهذه أمور لا نجدها في المجتمعات المتقدمة الحديثة التي تعرف التخصص حيث تعتبر ممارسة الفن تخصصا وحيث - حسب ما يقول ليفي ستروس - لا يختلط العامل في مصانع رينو للسيارات أبدا بالفنانين ومؤلفي الموسيقى^(١١) .



وربما لا تكون آراء ليفي ستروس عن الفن (البدائي) والفوارق بينه وبين الفن (المتحضر) جديدة تماما . فقد تعرض لها بعض علماء الأنثروبولوجيا وإن كانت معظم كتاباتهم حول الموضوع عامة وينقصها الإحاطة والنظرة الشاملة .

ومع ذلك فأراء ليفي ستروس لا تخلو من الطرافة كما أنها تلقي كثيرا من الأضواء على العلاقة بين الفن وبناء المجتمع وتعطينا فكرة طيبة عن منهجه البنائي وعن مبدأ النماذج البنائية الثابتة التي نجد لها تعبيرات وتحويرات مختلفة في الأعمال الفنية وغيرها من أنساق الثقافة . ولقد سبق أن ذكرنا كيف أن التقابل الذي يقيمه بين نوعي الفن هو امتداد للتقابل الثنائي الذي يتبعه في كل دراساته والذي يعتمد عليه في إقامة تلك النماذج الاجتماعية والثقافية . فهو يقابل الفن من حيث هو تعبير جماعي بالأعمال الفنية التي تصلح لأن تكون موضوعا للتملك والاقتناء الفردي ، ويقابل الوجود الاجتماعي العام الشامل الذي لا يعرف التفاوت أو التباين بالوجود الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي وعلى التفاضل الاجتماعي والاقتصادي وعلى التخصص ، وهو يقابل الابداع التلقائي التقليدي اللاشعوري بالنزعة (الأكاديمية) الواعية المدركة وهكذا . بل إن هذا التقابل الثنائي هو الذي وصل به إلى تصنيف المجتمعات الانسانية الى فئتين رئيسيتين يسميهما « المجتمعات الساخنة » و « المجتمعات الباردة » . ويقصد ليفي ستروس بالمجتمعات الساخنة في المحل الأول المجتمع الأوربي الذي يعيش في حالة تغير دائم وسريع ومتلاحق والذي يعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع ، بعكس المجتمعات الباردة التي تحيا حياة رتيبة وتسير على بوتيرة واحدة ولا تكاد تتغير الا ببطء شديد ، أي أنها أقرب الى الاستقرار والركود والثبات . . . المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء في تكوينها وآدائها بالمحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفد طاقتها مما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر الساعات خير وأفضل مثال لها ، فهي تبدأ بقدر محدود ومعلوم من الطاقة وتستمر في العمل والأداء بطريقة رتيبة وعلى نفس المستوى من الأداء الى أن تبلى من طول الاحتكاك . . . المجتمعات الساخنة تتغير باستمرار ولذا يكون لها تاريخ ملموس ومعروف وواضح ومحدد بعكس المجتمعات الباردة التي تقاوم التغير وتحرم على أن تستمر حياتها على نفس النمط مما يجعل من الصعب تحديد معالم تاريخية واضحة لها وهكذا (١٢) .

وهذا كله يذكرنا بمحاولات كثيرة سابقة قام بها عدد من كبار علماء الاجتماع والانثروبولوجيا لتصنيف المجتمعات الانسانية في فئتين كبيرتين متقابلتين ، ولعل أشهر وأهم هذه المحاولات هي نظرية فرديناند تونيس عن الجماعة المحلية والمجتمع *Gemeinschaft und Gesellschaft* ونظرية اميل دوركايم عن التماسك الألي *Solidarite* *Mécanique* والتماسك العضوي *Solidarité Organique* ونظرية سير هنري مين *Maine* عن المرتبة الاجتماعية *Status* والعقد *Contract* . ولكن من الانصاف أن نقول ان ليفي ستروس حمل الضربة الى آفاق أبعد وأرحب مما فعل سابقوه (١٣) . والذي يهمننا هنا على أي حال هو أن ليفي ستروس لم يكن يقنع باستخدام التقابل الثنائي في مجال واحد فقط من مجالات النشاط الاجتماعي والثقافي مثل مقابلة لوحات چوزيف قزليه بالشواطىء البحرية في الوقت الحالي ، وإنما كان ينتقل به من مجال لآخر في خطوات ومراحل متتالية ومرسومة بكل دقة وحسب منطق دقيق

Claude Levi — Strauss, *La Pensée Sauvage*, Librairie Plon Paris 19, 2, pp. 308 — 311.

(١٢)

David Pace, op. cit, p. 53

وانظر أيضا

(١٣) انظر مقالنا هن : فرديناند تونيس ، الجماعة المحلية والمجتمع ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر العدد (اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) صفحات ٢٢٩ - ٢٥٦

(٨٤٧ - ٨٧٤) .

بحيث يربط في آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . وشأن ليفي ستروس في ذلك - حسب ما يقول ديفيد بيس - هو شأن المؤلف الموسيقي الذي يعتمد الى تكرار نفس اللحن باستخدام كل المقامات الموسيقية مع ادخال تغييرات طفيفة على ذلك اللحن الاساسي . فهو اذن يقدم لنا نفس الانماط العامة المجردة مرة تلو الأخرى ولكنه في كل مرة كان يدخلها في منظومة مختلفة من الحدود المحسوسة الملموسة . وهكذا ربط « عالم ثورني » - كما يتمثل في لوحاته - بالماضي والتناغم والاتساق بين الانسان والطبيعة ويبطئ التغير والتنظيم الجماعي ويانعدم التفاوت الطبقي بينما ربط الشواطيء البحرية في عالمنا الحديث بالحضارة الغربية التي تفتقر الى ذلك التناغم والتوازن بين الانسان والطبيعة وبالتغيرات السريعة المتلاحقة التي قضت على كل إحساس بالتناسب والتجانس بين الأشياء^(١٤) .

والطريف هنا هو أن فكرة « الفن البدائي » هي الى حد ما من عمل أو خلق المخيلة الرومانتيكية السائدة في أوساط الفن الغربي على ما يقول فيليب لويس^(١٥) . وتدين الفكرة بظهورها إلى حد كبير الى الدراسات الانثربولوجية التي حملت الانثربولوجيين الى عدد من الشعوب والقبائل النائية في أفريقيا وأستراليا وكذلك الى قبائل الهنود الحمر في الأمريكتين ، وهي الجماعات والشعوب التي اصطلح علماء القرن التاسع عشر على تسميتها بالشعوب « البدائية » نظرا لعدم وجود اسم يلائم الحالة المتخلفة التي كانوا يعيشون فيها بالمقارنة بالمجتمع الغربي الصناعي ، وكذلك نظرا لغربة كثير من النظم الاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة في تلك المجتمعات ومنها الفنون التي تبدها تلك الشعوب والأساليب التي كانت تتبعها في ذلك الابداع والأفكار والتصورات التي كانت تعبر عنها من خلال هذه الاعمال الفنية ، وعلى الرغم من أن مصطلح الفن « البدائي » كثيرا ما يستخدم للإشارة الى الفن « المبكر » ، فالأغلب هو استخدام المصطلح للإشارة الى فن تلك الشعوب المتخلفة ثقافيا واجتماعيا - بالمعايير الغربية - والتي لا تزال قائمة حتى الآن والتي يخضعها الانثربولوجيون والاثنوجرافيون لدراساتهم وبحوثهم ، أي أن الكلمة لا تشير الى المضمون التاريخي أو الزماني بقدر ما تشير الى المضمون النوعي الذي يعني طبيعة الحياة في تلك المجتمعات .

وعلى الرغم من كل ما يقال عن انعدام التفاضل والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات البدائية وأن مصطلح « البدائية » ذاته قد يوحي بأن تلك الشعوب والمجتمعات تؤلف نموذجاً اجتماعياً وثقافياً واحداً محدد المعالم ، فالواقع أن الفن البدائي يكشف عن درجة عالية من التنوع سواء في اختلاف المادة المستخدمة في التعبير أو في أسلوب التعبير أو الموضوعات التي يعبر عنها بل وأيضا في الهدف الذي ترمي اليه تلك الأعمال الفنية ، ولو أن التمييز بين هذه الأساليب والأطرزة هو أيضا من صيغ العقل الغربي الذي يحاول أن يفهم هذا الفن البدائي ويصنف الأعمال الفنية البدائية . وليس ثمة ما يشير الى أن المجتمع البدائي نفسه قد وصل الى درجة من القدرة على التمييز بين مختلف الأساليب وتصنيفها تصنيفا واضحا وقاطعا وإطلاق أسماء وأوصاف عليها . على أي حال فإنه على الرغم مما بذله الانثربولوجيون لدراسة الفن البدائي فإن جهودهم في هذا الميدان لا يمكن أن تقارن بالدراسات الكثيرة المتنوعة العميقة

David pace, op. cit, p.54

(١٤)

Phillip H. Lewis, Primitive Art, in International

(١٥)

Encyclopaedia of the Social Sciences

التي قاموا بها في مجالات الحياة الأخرى في تلك المجتمعات ، وإذا كان علماء القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن أعطوا قدرا لا بأس به من العناية والاهتمام لهذا الفن وذلك في مجال دراستهم للثقافة المادية في المجتمعات البدائية فإن هذا الاهتمام لم يلبث أن تراجع وتوارى أمام ازدياد الاقبال على دراسة أنساق البناء الاجتماعي الأخرى مثل النسق الايكولوجي والاقتصادي والقراي والسياسي وأنساق الضبط الاجتماعي وما إلى ذلك . وإذا كان الانثربولوجيون المعاصرون يعرضون للفن في بحوثهم ودراساتهم الميدانية فإنهم يقصرون اهتمامهم في الأغلب على تلك الجوانب من الفن التي تتصل اتصالا مباشرا بتلك الأنساق وبخاصة النسق الديني والشعائري . والواضح على أي حال هو أن تقدير الغرب للخصائص الجمالية للأعمال الفنية البدائية كان ضئيلا وبطيئا ويمكن أن نرد ذلك الى ثلاثة أسباب رئيسية هي :

أولا - عدم الألفة بمضمون كثير من أعمال الفن البدائي وعدم وجود نظرية جمالية تحليلية يمكن في ضوئها معرفة وفهم المبادئ التي يقوم عليها ذلك الفن ، وربما كان هذا أكثر وضوحا في حالة الموسيقى على ما يقول الاستاذ ريموند فيرث^(١٦) . وصحيح أن بعض الايقاعات والانغام من الموسيقى الزنوجية وجدت طريقها الى موسيقا الجاز في الغرب ، ولكن هذه حدث ببطء شديد كما أن معظم موسيقا الشعوب البدائية - مثل موسيقا كثير من القبائل الافريقية - لا تزال مجهولة من الغرب أو على الأقل لا تجد لديهم قبولا ، وذلك باستثناء عدد قليل من الذين عاشوا في تلك المناطق فترات طويلة وباستثناء عدد قليل أيضا من العلماء . بل إن هذا نفسه يصدق على كثير من الموسيقا الشرقية التي أبدعتها شعوب ذات حضارات عريقة ولهم تاريخ طويل في فن الابداع الموسيقي .

ثانيا - نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الشعوب الغربية الى الشعوب البدائية وبخاصة في القرن التاسع عشر واعتبارهم أقل في المستوى منهم وبالتالي أقل قدرة على الخلق والابداع الفني ، وأن الأعمال الفنية التي تنتجها هذه الشعوب لا يمكن أن تسهم إسهاما فعالا في الثروة الفنية في الغرب . ولعل أفضل ما يدل على هذه النظرة هو الدراسات الكثيرة التي تحاول أن تقارن الفن البدائي بفنون الأطفال من ناحية والتشكك في قدرة الشعوب البدائية أو بعضها على الأقل في إدراك ألوان معينة بالذات كما هو الحال بالنسبة للاعتقاد في عجز قبائل الماوري في نيوزيلندا عن معرفة وإدراك وتصور اللون الأزرق وذلك نظرا لعدم وجود هذا اللون في الأعمال الفنية عند هذه القبائل . ولم يتنبه أصحاب هذا الرأي الى ندرة الأصباغ والمواد الأخرى الطبيعية الملونة باللون الأزرق اذا قورنت بوفرة الأصباغ والمواد الأخرى ذات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والبني .

أما السبب الثالث في عدم تقدير المجتمعات المتقدمة للقدرات الفنية لهذه الشعوب البدائية وتشككهم في قيمة الخصائص الجمالية لأعمالهم الفنية فيرجع الى الخلط في « معايير الحكم » على ما يقول ريموند فيرث ، وذلك على اعتبار أن المقاييس والمعايير الأخلاقية والدينية كثيرا ما تعتبر هي المحك في تقدير الفن وتقويمه ، ومن هنا فإن كثيرا من الأعمال الفنية التشكيلية مثل أعمال الحفر على الخشب أو حتى النحت كانت تعتبر في نظر رجال الدين والمبشرين على أنها تمائيل

للعادة دون أن يدركوا القيم الجمالية والفنية التي تكمن وراء هذه التماثيل أو الأشكال والتي كانت هي الدافع الحقيقي لتشكيلها . ويقول فيرث في كثير من السخرية إننا لو كنا ندين هؤلاء المبشرين ببعض الأعمال الهامة من فن البدائيين التي أحضروها من بولينيزيا وغيرها من المناطق ، فإن ذلك لم يكن راجعا إلى أية أسباب جمالية أو إلى رغبتهم في حفظ هذه الأعمال الفنية الرائعة بقدر ما يرجع إلى رغبتهم في أن يحملوا معهم بعض الأدلة على مدى انتصارهم في « معركة الإيمان » (١٧) . ولكن المشكلة ليست في أن المبشرين كانوا يخلطون بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية والفنية وإنما المشكلة هي في أن هذا الخلط انتقل إلى بعض نقاد الفن الذين كانوا يقفون موقف العداء من الفن البدائي لأنه يعبر عن قيم أخلاقية ودينية لا تتفق مع القيم السائدة في المجتمع الغربي على الرغم من أنهم كانوا في الوقت ذاته يبدون الكثير من الإعجاب بقدرات « البدائيين » على التعبير سواء في الرسم أو النحت أو في الفولكلور والقصص الشعبي .

بيد أن هذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن الكثيرين سواء من علماء الأنثروبولوجيا أو من نقاد الفن كانوا دائما يعطون الفن البدائي ما يستحقه من عناية واهتمام وقد جذبت بعض الفنون بالذات وبخاصة الأقنعة انتباه عدد من الأنثروبولوجيين كما هو الشأن بالنسبة لليفي ستروس ومن قبله مارسيل جريول Marcel Griaule ، وكان معظم هؤلاء العلماء يحاولون ربط التعبير الفني الذي تكشف عنه هذه الأعمال الفنية ببعض الأنساق الاجتماعية الأخرى ، أي أن البحث عن « وظيفة » الفن والدور الذي يلعبه في التماسك الاجتماعي كان هو شغلهم الشاغل ، ولذا فكثيرا ما كانوا يحملون الفن البدائي معاني لم تخطر في الألب على بال الفنان المبدع نفسه ولا على بال أفراد المجتمع الذين يستخدمون هذه الفنون في مختلف المناسبات . وإن كان من الانصباف مع ذلك أن نعترف أن بعض الفنون البدائية كان مصدر الهام الحقيقي لعدد من الفنانين الكبار منذ مطلع هذا القرن من أمثال بيكاسو وماتيس Matisse وجوجان Gauguin والتعبيريين الألمان الذين أعجبوا بخصائص الفن البدائي وبوجه خاص النحت الإفريقي فقد ساعدتهم ذلك على حل كثير من المشكلات التي كانت تقابلهم حول مسألة الخروج على الأنماط الطبيعية المألوفة والمقبولة ، كما أن السيراليين والمدارس والاتجاهات الأخرى المتصلة بها يبدون الكثير من الاهتمام بالرمزية في الفن البدائي . (١٨)

وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد أرقى وأسمى أساليب التعبير الفردي عن العواطف والانفعالات والمشاعر فإن الفن يظهر دائما في وسط اجتماعي وثقافي معين كما أن له دائما أيضا مضمونه الاجتماعي والثقافي . ولكي نفهم هذا المضمون فإنه يتعين علينا - حسب ما يقول ريموند فيرث - ألا نقنع بدراسة القيم والمشاعر والوجدانات العامة وحسب وإنما ندرس إلى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي لا بدت إبداع ذلك النوع المعين من الفن في ذلك المجتمع المعين وفي تلك الفترة المعينة بالذات . وهذا يصدق على الفن البدائي أيضا ، حيث يمكن بشيء من المثابرة والمتابعة أن نتعرف الاقليم أو حتى الجماعة القبلية التي أبدعته وإن كان يصعب في كثير من الأحيان تحديد الفترة الزمنية التي نرد إليها ذلك العمل الفني (صفحة ١٦٢) . وفي هذا بالذات يتركز دور علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية .

Ibid, p. 159

(١٧)

Robert Goldwater, Symbolism, Allen Lane, London 1979, pp. 17 — 26 and pp. 73 — 77, Flrth, op. cit, p. 161.

(١٨)

فمهما يكن الموضوع الذي يهتم به الباحث الانثربولوجي فإنه أثناء إقامته في المجتمع (البدائي) الذي يدرسه يقوم بملاحظة وجمع كثير من « الأعمال الفنية » التي يصنعها أفراد ذلك المجتمع باعتبارها نماذج من الثقافة المادية التي يمكن أن تخضع فيما بعد للتحليل الجمالي الى جانب تفسير معناها الاجتماعي والثقافي . وفي هذه الحالة يأخذ الباحث الانثربولوجي في اعتباره طبيعة ونوع القيم التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية . . والمشكلة التي تواجه الباحث الانثربولوجي أثناء ذلك والتي يريد أن يجد لها حلا هي : ما الدور الذي يقوم به الفن في الحياة الاجتماعية والثقافية وما وظيفته في البناء الاجتماعي في المجتمع البدائي ؟ والبحث عن حل لهذه المشكلة يفترض أن نفس عملية إبداع أو خلق الأعمال الفنية تؤثر في نسق العلاقات الاجتماعية ، كما أن نسق التصورات وبوجه خاص الرموز التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية ترتبط ارتباطا قويا بنسق العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع . (نفس المرجع والصفحة) .

والواقع أن معظم الدراسات التي قام بها علماء الانثربولوجيا بالذات في مجال الفن البدائي تهتم إما بتبين مدى تأثير نسق العلاقات الاجتماعية في عملية الإبداع الفني وتوجيه الفنان في عمله ، أو الكشف عن الجوانب الرمزية في هذه الأعمال والعلاقات الاجتماعية التي ترمز اليها أو الاثنين معا على اعتبار أنها مظهران متكاملان لمشكلة واحدة .

وربما كان أفضل ما يدل على تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية في عملية الخلق الفني هو ما يطرأ على هذه العملية من تغيرات حين تتغير الظروف والأوضاع في المجتمع ، وكذلك ظهور أساليب جديدة للتعبير في تلك المجتمعات البدائية بعد اتصالها بالحضارة الغربية سواء عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم (الحديث) . ولنضرب مثلا لذلك بالتغيرات التي طرأت على الآلات والأدوات التي كان يستخدمها كثير من القبائل البدائية في إنتاج أعمالهم الفنية ، فمعظم هذه الأدوات والآلات كانت تصنع في الأصل من بعض الأحجار الصلبة أو من الأصداغ البحرية أو من قطع العظام كما هو الحال مثلا بالنسبة للأدوات المستخدمة في الحفر على الخشب . ولكن هذه الأدوات والآلات البدائية الفجة البسيطة كانت تقوم بغير شك بنفس الوظيفة التي تقوم بها الأدوات المماثلة المصنوعة من الصلب ، وذلك في حدود الامكانيات المتاحة بطبيعة الحال في المجتمعات البدائية وفي حدود الثقافة السائدة هناك ، كما أن المبدأ الذي يحكم صنع هذه الأدوات واستخدامها واحد في الحالين . ولكن إدخال هذه الآلات الحديثة التي يستخدمها الفنانون في الغرب الى المجتمعات البدائية لم يكن مجرد تغيير بسيط في الوسائل التكنولوجية المستخدمة في صنع وإنتاج الأعمال الفنية وإنما أدى الى اختلاف أساليب التعبير وإلى تغير البواعث والدوافع التي توجه إنتاج تلك الأعمال وتحكم فيها ، إذ أن السرعة في الإنتاج التي تحققت بعد استخدام هذه الآلات أدى - وهذا ما قد يبدو غريبا - الى تدهور المستوى في كثير من الأحيان وإلى ازدياد الرغبة في الإنتاج لأسباب اقتصادية بقصد بيع تلك المنتجات في مقابل الثمن النقدي بينما كانت البواعث الأصلية بواعث اجتماعية بحثة للحصول على رضا الجماعة فضلا عن الاشباع الشخصي . كذلك أدى الاتصال والتأثر بالحضارة الغربية الى اختفاء كثير من ملامح الفن البدائي وظهور ملامح أخرى جديدة لم يكن للأهالي بها عهد من قبل وإلى تغير كثير من النظم وأنماط السلوك والقيم القديمة . فبعد أن تحول معظم سكان بولينيزيا الى المسيحية نتيجة لأعمال التبشير خلال أكثر من مائة سنة اختفت تماثيل الآلهة القديمة التي كان الأهالي يتقربون اليها ولم تعد تؤلف جزءا من نشاطهم في مجال الإبداع الفني بعد أن كانت تحتل مكانة مرموقة في تراثهم الفني ، كما أن بعض الأعمال الفنية الرئيسية الأخرى تراجعت من حياتهم اليومية وفقدت معناها ووظائفها الشعائرية القديمة ولم

تعد تستخدم إلا كوسائل للزينة وحسب . وكان الطبيعي أن يهمل (الفنانون) كثيرا من الاجراءات والاحتياطات ذات الطابع الطقوسي والتي كانوا يراعونها أثناء قيامهم بإنتاج أعمالهم الفنية ذات الطابع الديني أو السحري . ويذكر لنا الأستاذ ريموند فيرث الذي يعتبر خير من درس قبائل الماؤ وري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الاجراءات والقيود الشعائرية . فلم يكن يسمح مثلا بوجود أي نوع من الأطعمة المطبوخة الى جواره أثناء قيامه بالعمل حتى لا يفسد الطعام عمله الفني . والظاهر أن بعض الماؤ وري لا يزالون يراعون هذه القيود والتحريمات أو الثابوحتى الآن وإن كان الكثيرون قد أغفلوها (صفحة ١٦٥) . ولكن تأثير الحضارة الغربية لم يكن مقصورا مع ذلك على إغفال بعض جوانب الفن التقليدي أو الانصراف عن ذلك الفن ، وإنما يظهر هذا التأثير أيضا في ظهور أنواع أخرى جديدة من الابداع الفني تتلاءم مع الظروف والأوضاع المستجدة . فبعض قبائل الايبو Ibo الذين يعيشون في الجنوب الشرقي من نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين وانتشار أنواع جديدة من الامراض التي لم تكن معروفة هناك من قبل بدأوا يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعي تقريبا كجزء من الاجراءات الطقوسية التي يمارسونها لابعاد الشرور والأذى والأوبئة عن المجتمع ، ويعكف على صنع هذه التماثيل مجموعات من الشبان تحت إشراف رجال الدين وكثيرا ما يمضون في ذلك العمل فترات طويلة من الزمن (الصفحة نفسها) .

وهذا المثال الأخير يشير في الحقيقة إلى ظهور تقليد جديد في تلك المجتمعات وهو الانتاج الفني الجماعي حيث يشترك عدد من الأشخاص في إنتاج بعض الأعمال التي لها في الأغلب وظيفة دينية أو شعائرية وبالتالي تهتم المجتمع القبلي كله وذلك على عكس التقليد الذي كان متبعاً من قبل حيث كان العمل الفني الواحد يقوم به في العادة شخص واحد حتى اذا لم يكن ذلك الشخص (متخصصا) ومنقطعاً طوال الوقت للابداع الفني . ومن ناحية أخرى فإن الاتصال بالحضارة الغربية وما ارتبط به من محاولات لتحديث أساليب التعليم وتشجيع التدريب المهني أدت كلها الى ظهور عدد من (الورش) ومدارس التدريب على الأعمال والحرف اليدوية التي تتولى إعداد كثير من الشبان على هذه الصناعات ، وبذلك فقد « الفن » القبلي التقليدي معناه ووظيفته القديمة وأصبح مجرد سلعة يتم إنتاجها لاشباع احتياجات السوق . ويظهر هذا بشكل واضح في كثير من القبائل الافريقية بوجه خاص حيث تمتلئ أسواق المدن في الوقت الحاضر بهذا الانتاج الذي لا يخلو من الدقة والجودة والانتقان ولكنه يفتقر الى أصالة الفنان (البدائي) الذي كان ينتج أعماله استجابة للمطالب والمشاعر الاجتماعية والشعائرية وحسب . وهذا لا يعني إطلاقاً أن (الفنان) البدائي لم يكن ينتج لاشباع الحاسة الجمالية عنده هو نفسه وحسب وأنه كان ينتج فقط أشياء معينة للاستخدام الاجتماعي الى جانب كونها تثير البهجة ، وأنه حتى الأغاني ذاتها - كما يزعم البعض - لم تكن تؤلف لمجرد المتعة وإنما كان لها وظيفة أو حتى مهمة لا بد لها من تأديتها ، ولذا كانت هناك الأغاني التي تردد أثناء العمل أو التي تصاحب الرقص أو الترانيم التي هي عبارة عن مراث تصاحب الجنائزات وهكذا . فمثل هذه النظرة تجعل الفنان البدائي مجرد (حرفي) أو صانع ماهر ، وأن الفن الذي يبدعه ليس الا امتداداً لنشاطه الحرفي . وقد يكون في هذه النظرة شيء من المبالغة المتأثرة بموقف علماء الغرب الذي لا يخلو من الاستعلاء إزاء كل ما يصدر عن الثقافات الأخرى المغايرة . والغريب في الأمر أن الذين يعتنقون هذه النظرة لا يجدون غضاضة أن يعترفوا في الوقت ذاته بأن كل ما يتوقعه الفنان البدائي أن يحصل عليه نظير ابداعه الفني هو الشهرة

وحسن السمعة وأنه لا ينتظر أي مقابل مادي . ولكن هذا الوضع تغير تغيرا جذريا بغير شك بعد الاحتكاك بالغرب وتفكك التنظيم القبلي التقليدي وما ترتب عليه من فقدان الشعور لدى الأفراد بالانتماء للقبيلة ، حيث كان الفنان البدائي يشارك كل أفراد القبيلة في نفس أنماط القيم ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات الغربية حيث ينفصل الفنان عن المجتمع الى حد كبير . والظاهر على أية حال أن هذا الوضع بدأ يفرض نفسه أخيرا على المجتمعات القبلية التي كان يطلق عليها حتى عهد قريب اسم المجتمعات « البدائية » .

وتنعكس الخاصة الاجتماعية الأساسية المميزة للفن البدائي في نفس الصيغ والأشكال التي يتخذها هذا الفن . ولعل أول ما يلاحظ في هذا الصدد هو عدم اهتمام الفن البدائي برسم المناظر الطبيعية ، وإذا كانت هناك مناظر من هذا القبيل فلأنما تظهر كجزء مكمل فقط للرسم الأساسي مثل قنص الحيوان وهو منظر يشغل جانبا كبيرا مما يعرف باسم فن الكهوف (١٩) ، كما تحتل التماثيل البشرية المصنوعة من الخشب أو الصلصال أو غير ذلك من المواد مكانة هامة في التراث الفني البدائي ، ولكن من الصعب الحكم على ما إذا كانت تماثيل لأشخاص معينين بالذات أو ما إذا كانت تسجل ملاحظاتهم بدرجة كافية من الدقة والأمانة . ولكن إلى جانب هذه التماثيل البشرية توجد حصيلة وافرة من التماثيل والأشكال المجسمة للآلهة التي تعبدها هذه القبائل البدائية أو التي تتحكم في بعض القوى الطبيعية والتي تسيطر على أقدار البشر - وتتميز هذه التماثيل والأشكال المجسمة بالمبالغة في إبراز بعض ملامحها أو أعضائها إشارة الى ما تتمتع به من قوة خاصة ترمز إليها تلك الملامح مثل المبالغة أحيانا في حجم الأعضاء التناسلية إشارة الى ما تتميز به هذه الآلهة أو الكائنات الاعجازية من قوى جنسية ترمز الى الدور الذي تقوم به في حياة الخصب في المجتمع . وعلى ذلك فإن مثل هذه المبالغات يجب ألا تؤخذ على أنها دليل على عدم إدراك الفنان البدائي لحقيقة الأبعاد والمقاييس أو التناسب الصحيح بين أجزاء الجسم . وعلى أي حال فإن الفن البدائي لا يتفرد بتلك الخاصية وإنما نجد لها مثيلا في فنون كثير من الحضارات العريقة القديمة كما أن عددا كبيرا من الفنانين المحدثين في الغرب يلجأون الى مثل هذه المبالغات في أعمالهم ، ونعني بذلك الفنانين الذين تأثروا الى حد كبير بالفن البدائي واستلهموه في أعمالهم ويعتبر بيكاسو خير مثال لهم (٢٠) .

والرمزية خاصية أخرى من الخصائص المميزة للفن البدائي وإن كان من الخطأ الزعم بأن كل الفن البدائي فن رمزي ، إذ أن جانبا كبيرا من ذلك الفن فن وصفي بحث وإن كان هذا لا يمنع على أية حال من أن نقول إن مجال الرمزية في الفن البدائي واسع ومتنوع ، وأن الارتباطات والتداعيات التي توحى بمعاني الرموز كثيرا ما تكون مبهمه . ويرى فيرث (صفحة ١٧٧) أن الاحساس بالغموض الذي كثيرا ما يسيطر على الرجل الغربي حين ينظر الى الفن البدائي يرجع إلى حد كبير الى جهل الغربيين بهذه الرمزية . وأيا ما تكون من غرابة هذه الرموز في الفن البدائي وتعقيدها

(١٩) راجع مقالنا « أصوات من الماضي » - مجلة عالم الفكر المجلد العاشر ، العدد الأول (إبريل - مايو - يوليو ١٩٧٩) ، صفحات ١٧٥ - ١٩٨ .

(٢٠) انظر في ذلك بشكل عام الفصل الأول بعنوان The New Barbarians في كتاب Norbert Lyton, The Story of Modern Art, Phaldon, Ox- ford 1980 — pp. 13 — 54.

وبخاصة اللوحات والرسومات التوضيحية الكثيرة المرافقة للنص . وراجع ايضا

Raymond Firth, op. cit, pp. 171 - 4, Phillip H. Lewis, "Primitive Art" op. cit.

وغموضها فإنها نادرا ما تكون رموزا خاصة ، وإنما يشارك فيها كل أفراد الجماعة سواء أكانت هذه الجماعة هي العشيرة التي ينتمي اليها الفنان أم المجتمع القبلي ككل . ومن هذه الناحية يكون للرمزية وظيفة اجتماعية هامة إذ أنها تعتبر أداة التعبير عن القيم الأساسية التي لها مغزى ومعنى بالنسبة للعلاقات الانسانية بين أفراد تلك الجماعة أو ذلك المجتمع . ويظهر هذا بوضوح في الدور الذي يقوم به ما يعرف عادة باسم الفن الطوطمي ، اذ كثيرا ما يرسم الطوطم أو يحفر على الأدوات التي يستخدمها أفراد العشيرة الطوطمية باعتبار أن الطوطم هو شعار تلك العشيرة الذي تعز به . والأغلب أن الفنان لا يرسم أو يحفر صورة الحيوان الطوطمي كله كوحدة متكاملة على أي أداة من تلك الأدوات وإنما يقوم بتجزئته وتقسيم جسم ذلك الحيوان الطوطمي الى أقسام عديدة صغيرة موزعة توزيعا يبدو أنه عشوائي على تلك الأداة بحيث تغطيها تماما أو تغطي جانبا كبيرا منها أو قد يكتفى برسم أو حفر جزء واحد من ذلك الحيوان بحيث يكون كافيا للرمز الى الحيوان الطوطمي كله ، وفي بعض الأحيان يرسم الحيوان الطوطمي بحيث يكون له وجه إنسان ، كما يفعل الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية British Columbia ، وهنا نجد أن الرمزية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، اذ أن الطوطم يعتبر رمزا للجماعة التي تتخذ طوطما لها ، وفي الوقت ذاته فإن تصويره وله وجه آدمي يرمز الى أنه يمثل جماعة معينة (العشيرة) من البشر فالحيوان الطوطمي اذن يرمز الى جماعة بشرية ، وهذه العلاقة ذاتها يرمز اليها بدورها عن طريق اضافة وجه آدمي للحيوان (صفحة ١٧٨) .



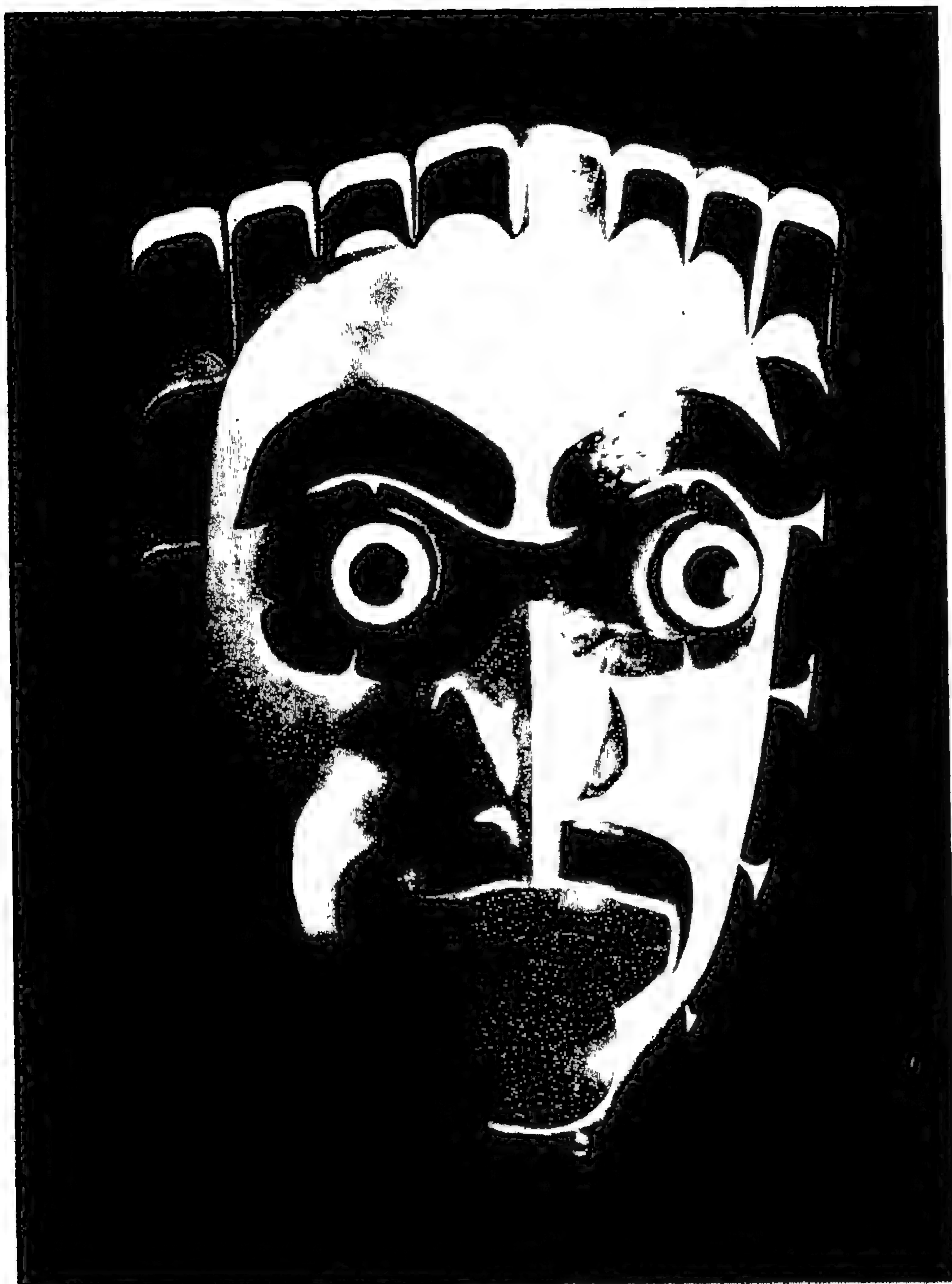
وأيا ما يكون الأمر فليس ثمة شك في أن الفن البدائي فقد كثيرا من أصالته ومن خصائصه التقليدية بعد اتصاله بالحضارة الغربية ووصل - في رأي الكثيرين - الى أدنى مراتب القدرة على الابداع نتيجة للتغيرات الجذرية التي طرأت على المقومات الاجتماعية والثقافية التي كان يستمد منها موضوعاته وبواعثه والتي كان يعبر عنها في الوقت ذاته . وربما كان أهم هذه المقومات التي كان لغيابها أثر كبير في تحول الفن البدائي عن مساره الأصلي التقليدي هو النسق الشعائري الذي يتمثل في الدين بكل طقوسه وبكل ما يحيط به من قصص وأساطير واحتفالات ثم الممارسات السحرية بكل ما تحمله من معاني الغموض وما تتصل به من عوالم الأشباح والأرواح والأسرار . فتغير هذه المقومات واندثار بعضها واختفاؤه أو على الأقل تراجعها وانكماشه لم يؤد فقط الى (تحديث) الفن البدائي أو (علمته) حسب التعبير الذي يستخدمه الكساندر آلاند ، وإنما أدى الى تدميره والقضاء عليه تماما^(٢١) . ولكننا من الناحية الأخرى لا نستطيع أن ننكر أن الفن البدائي الأصيل وجد طريقة الى الثقافة الغربية سواء في شكل المجموعات الخاصة التي يمتلكها بعض الأفراد ، أو المقتنيات والمعروضات في متاحف الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا بل وأيضا متاحف الفنون الجميلة . يضاف الى ذلك أن عددا من كبار الفنانين المحدثين والمعاصرين ، من رسامين ونحاتين كانوا قد بدأوا منذ بعض الوقت يعطون مزيدا من الاهتمام للأساليب والصيغ والاتجاهات الفنية الجديدة التي لا يخلو بعضها من الغرابة وكانوا يبررون ذلك بالعودة الى الفن البدائي مما ساعد بغير شك على إعلاء شأن هذا الفن في الأوساط الفنية والثقافية الغربية . وقد أثرت بعض أشكال

(٢١) Alexander Alland Jr., The Artistic Animal, An Inquiry Into the Biological Roots of Art, Doubleday, N.Y. 1977, p. 130.

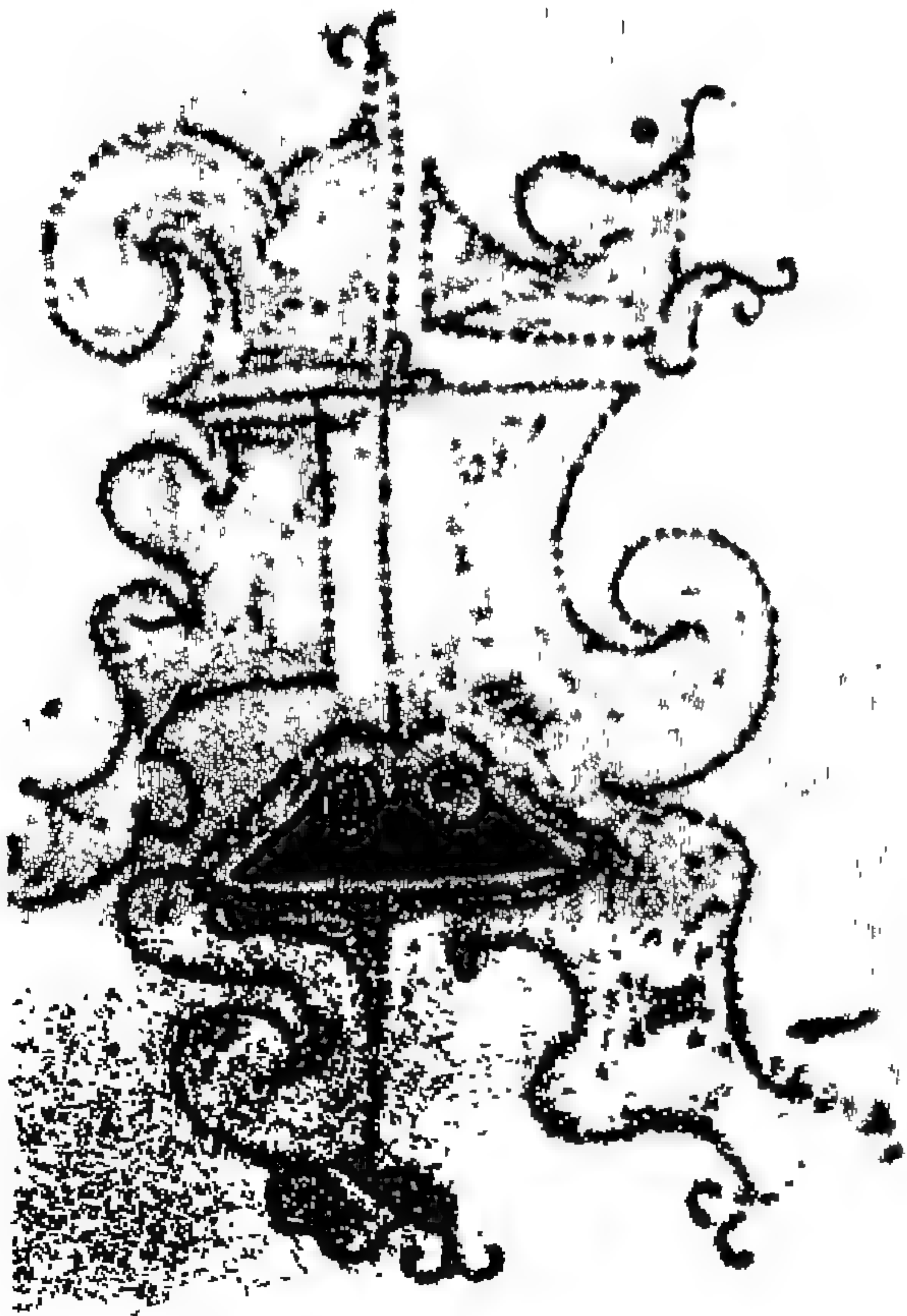
الفن البدائي ، وبالذات النحت الافريقي ، في أعمال فنانيين عظام من أمثال بيكاسو وبراك Braque ، ثم إن الأعمال الفنية البدائية تجد لها سوقا رائجة في الغرب في الأوساط التي تقدر الفن الأصيل وتذوقه . وإذا تغاضينا عن حركة (تصنيع) الفن البدائي - إن صح هذا التعبير - وانتاجه بشكل ممسوخ يخلو من العمق واللمسة الفنية الفردية لاغراق الأسواق التجارية كما هو الحال في بعض المدن الافريقية وبالذات في مطارات هذه المدن الرئيسية فإن انتقال تأثير الفن البدائي الى الغرب ومثل الفنانين الغربيين له وإفرازهم لما تمثلوه في شكل ابداع فني جديد قد يختلف اختلافا كبيرا عن الفن البدائي الأصيل على الأقل فيما يحمله من معان جديدة مختلفة تماما عن المعاني والقيم التي كان يحملها الفن البدائي ، ولكن ذلك كله يؤدي في آخر الأمر إلى إثراء الحركة الفنية بوجه عام وإلى نقل الفن (البدائي) أو فكرته على الأقل الى مجالات وآفاق أخرى أوسع . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من ضرورة العمل على انقاذ الفنان (البدائي) وأساليبه وتصويراته وأفكاره وقيمه الخاصة كجزء من الابقاء على الثقافات القومية الأصيلة التي ترتبط بالمجتمعات القبلية التي لا تزال قائمة في كثير من أنحاء العالم .

دكتور أحمد أبو زيد



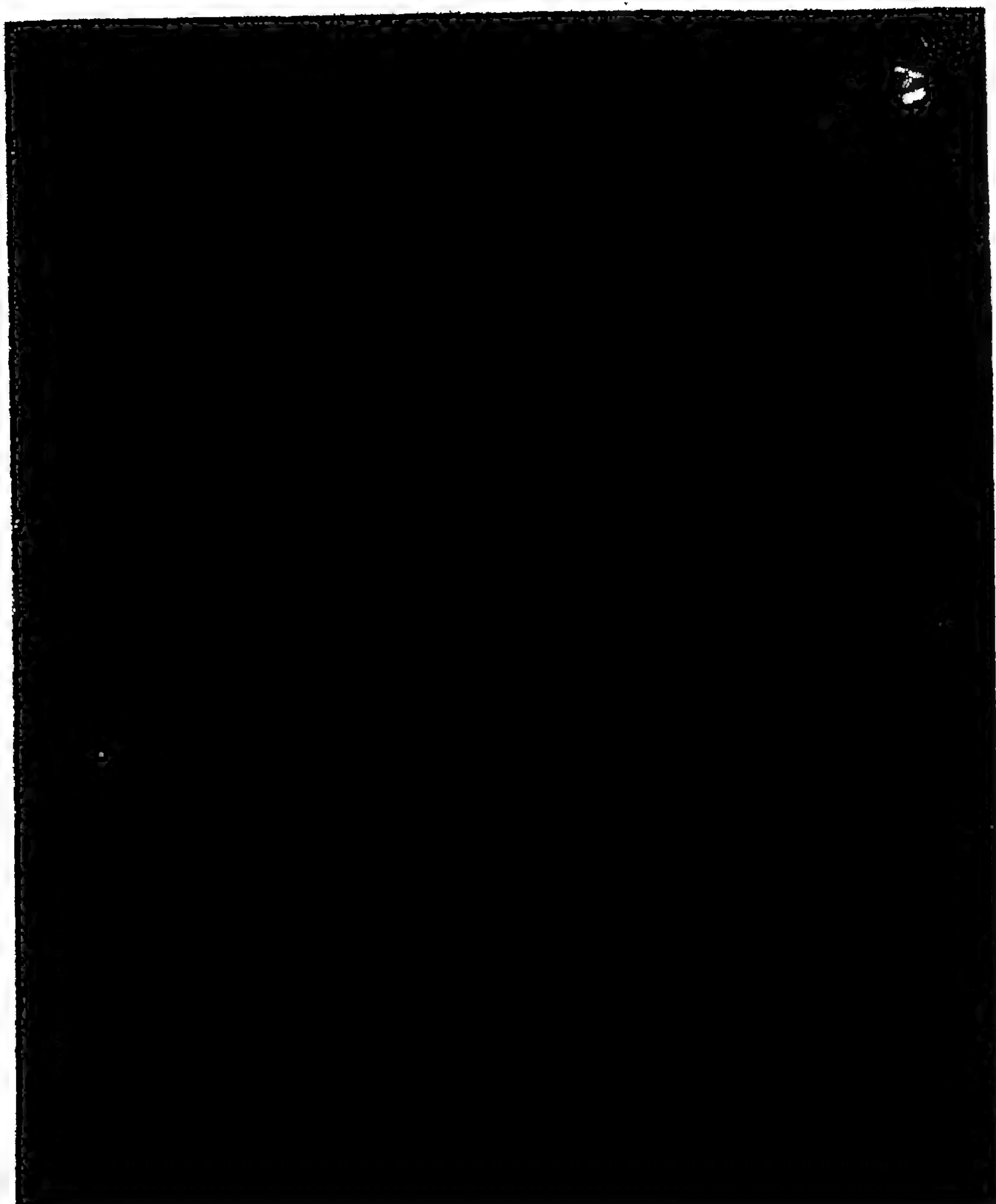












أولاً في الفلسفة

تحتدم منذ عامين في فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى « الفلسفة الجديدة » التي يعمل على إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب - من رجال ونساء - تدور أعمارهم في الحلقة الرابعة من العمر ، ومن ورائهم حاميتهم ومرشدهم القلق المتفعل : موريس كلافل . ومن العسير أن نحدد صفاتها المشتركة الايجابية ، لأن إنتاجها سلبيا أكثر منه إيجابيا ، ولأنها صدرت عن خيبة الأمل في السياسة وفي الفلسفة وفي العلم ، وبالجملة في حضارة الانسان ، وارتبطت بثورة مخففة هي التي تسمى بثورة « مايو سنة ١٩٦٨ » . وربما كانت خيبة الأمل هذه هي السمة الجامعة بين هؤلاء التسعة ورائدهم موريس كلافل .

لقد كانوا جميعا قبل هذه « الفلسفة الجديدة » من المفكرين والأدباء « المتزمتين » الذين نشدوا في السياسة وفي العلم الوضعي العلاج لآلام الانسانية ، واذا بثورة مايو سنة ١٩٦٨ تصدمهم بالحقيقة الرهيبة : وهي أن كل ما نشدوه من السياسة والعلم كان مجرد أوهام : النضال السياسي والثورة والعلم الوضعي ، بل والتاريخ . وقد سبقهم سارتر الى هذا اليأس وخبية الأمل ، فقال في ترجمته الذاتية : الكلمات (سنة ١٩٦٣) « هأنذا أرى بوضوح : لقد خاب أملي منذ عشر سنوات تقريبا وأنا انسان يستيقظ بعد ان شفي من جنون طويل ، مر ، عذب معا ، ولا يستطيع الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن يذكر ، دون ضحك ، ضلالاته القديمة ، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة جديدة في يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر في مجلة « الأزمنة الحديثة » دراسة سياسية مطولة بعنوان « الشيوعيون والسلام » حاول فيها أن يبين الى أي حد يمكن للحزب الشيوعي الفرنسي أن يعدّ تعبيرا ضروريا عن الطبقة العاملة ، والى أي حد هو يعبر

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

عبدالرحمن بدوي

عنها (بالدقة) . ولئن كان سارتر قد فهم السياسة الشيوعية بفهم خاص فقد همل له خصوم الأمس وقالوا عنه في مقال ظهر في مجلة « النقد الجديد » التي يشرف عليها ج . كنا J.Kanapa (المتوفى سنة ١٩٧٨) إنه « يشارك في النضال من أجل السلام » وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد عند سارتر أن انقطعت العلاقة بينه وبين مرلوبونتي الذي هاجم سارتر في بحث كتبه في كتابه « مغامرات الديالكتيك » (سنة ١٩٥٢) عنوانه « الغلو في البلشفية عند سارتر » . لكن حدثين كبيرين وقعا في المعسكر الشيوعي سنة ١٩٥٦ دعوا سارتر الى التخلي أو النكوص عن اتجاهه الجديد وهما : أولا : التقرير الذي قدمه خروتشوف للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبتها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاؤه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان هذين الحادثين أثرهما الكبير حتى في المناصرين للماركسية . فبدأ الانشقاق والتبرؤ في صفوفهم ، وان كانت مواقفهم مبهمة مضطربة حتى قال عنهم مرلوبونتي Merleau-Ponty في مقدمة كتابه Signes « حين يستمع المرء الى هؤلاء الكتاب (المنشقين) يشعر أحيانا بالضيق فهم يقولون حيناً إنهم بقوا ماركسيين في نقط جوهرية ، ولكنهم لا يحددونها بالدقة ولا كيف يمكن للمرء أن يكون ماركسيا في بعض النقط وحيناً آخر يطالبون بضرورة وضع مذهب جديد ولكنهم لا يكادون يتجاوزون في ذلك بعض الاقتباسات من هرقليطس ، وهيدجر ، وسارتر .

وكان من نتائج هذه البلبلة في معسكر الماركسيين أن ظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت إلى عكس ماكانت تنادي به من قبل :

فجارودي Garaudy تقرب الى المسيحية وحاول المزج ، أو على الأقل التعايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه الى حد أنكره معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠) أن يتملص من الماركسية التي دخلها بأخرة ولكن دون أن يظهر بهذا المظهر ، فأولها تأويلا لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين - إن صح هذا التعبير - حتى قال ريمون ارون في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب : إن سارتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلا « يرفضه الماركسيون وسيشير الدهشة في نفس ماركس لوبعث حيا » .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضين أو في القليل متمردين . فإلى جانب جارودي نجد ديزانتي Desanti وديه Daix ، ولكن كانت تواجهم جبهة ظلت على عقيدتها الصلبة القديمة ، يمثلها أراجون Aragon والتوسير Althusser وباليبار Balibar وكانابا Kanapa وإلى حد كبير : النشتين Ellenstein الذي انشق أو كاد في عام ١٩٧٧ . لكن الشروخ في هذه الجبهة ما لبثت أن بدأت تظهر وكان من أكبر أسبابها حادثان : القضاء على حركة التحرر في تشيكوسلوفاكيا والتي عرفت بـ « ربيع براغ » في سنة ١٩٦٨ ، ثم كتاب « الجولاج » لسوليتين الذي لا يزال يؤثر في هذا الاتجاه أقوى تأثير .

تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبدأ ببيان بعض اتجاهات ملهمها وحاميها موريس كلافل .

zine litteraire عدد سبتمبر سنة ١٩٧٧
ص ٥٧) .

ان كلافل يأخذ على سارتر - في هذا الحديث - أن تطوره التالي لكتاب « الوجود والعدم » لا يتفق مع هذا الكتاب « والهوتان بين كليهما تتعلقان بالأخلاق وبالسياسة . فمن اللحظة التي يقرر فيها أن النية الأساسية نحو الآخرين هي نية الكراهية وشهوة الأذى (السادية) فليس ثم وسيلة للعثور على جماعة محرة لبني الانسان » . وأعتقد أن سارتر اليوم بسبيل إعادة النظر في رأيه في الآخرين (ماهو لغيره) الذي عرضه في كتابه « الوجود والعدم » ووصفه للنظرة المستلبة المحجرة ، ونظريته في الحب بوصفه شيئا للغير (أي النظر الى الغير على أنه مجرد شيء لا ذات واعية) حتى في الملاحظة ، وأيضا تلك الصفحات الغريبة التي وصف فيها اللغة بأنها هي الأخرى أداة لسحر الآخرين . . . إن « الوجود والعدم » عمل رائع في ذاته لكن ليست له علاقة بالتطور الثوري عند سارتر . . . لقد كان من الممكن أن يبقى الكتاب « الوجود والعدم » عملا رائعا نهائيا لفيلسوف سيظل نصف يائس ونصف سادي : لكن سارتر تخلفه . دائما الأخوة والكرم والأمل ، (الحديث نفسه ص ٥٨) ماذا يريد اذن كلافل ؟ انه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحانية « ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية ومجتمع موجود ، بل هي - إيجابيا أو سلبيا - الأساس المختار لكل حضارة مكبوتة منذ قرنين وهي تمرد لما هو روحي ، يعود لينعش مواقف جديدة ، وتساؤلات جديدة ، وغدا يوجد توكيدات جديدة . ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعث هذه الروحانية ؟ إنهم أولئك الذين « سيكيلون أقسى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جحيما معنويا على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

يقول كلافل شارحا تطور أحواله الفكرية « بنوع من اليأس بوصفي فيلسوفا ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زخرت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية . . الخ ، هذه الحمأة التلغيفية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجابا شديدا جدا ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » لأنه تخلى فيه دون رحمة عن وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكنني تركت العاصفة تمر خلال هذه الموجات من العقائد القطعية التي كانت خطيرة بقدر ما كانت تسمي نفسها نقدية .

« وإني لا أتذكر تماما نقطة تحول ، في هذا الزمان ، تحدثت فيها بأخيرة مع ج - ت . ديزانتي J.-T.Desanti وهي اللحظة التي كنا نتنظر فيها بلهفة شديدة ظهور « نقد العقل الديالكتيكي » حوالي سنة ١٩٦٠ وإن كان لم يحدث مع ذلك إلا ضجة أقل من تلك التي أحدثها كتاب رجل مجهول وهو كتاب « تاريخ الجنون في العصر القديم » . وأتذكر أنني أبدت آنذاك هذه الملاحظة وهي أن « نقد العقل الديالكتيكي » ادعى انه يمثل جماعا من العقلية لصالح تحرير بني الانسان - لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة الى ماركس بمثابة كنت وهيجل معا - بينما كتاب « تاريخ الجنون » (ميشيل فوكو Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا الى وثائق - على أن العقلية أداة للسيطرة على الناس واستعبادهم . . . نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقدا جديدا للعقل المحض - كما ستكون كذلك الصفحات من ٢٢٠ حتى ٣٦٠ من كتاب « الكلمات والأشياء » (ميشيل فوكو أيضا) - كأنه يلقي ظلال الشك والالتهام والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملا محيطا ، (من حديث لموريس كلافل في « المجلة الأدبية » -Maga-

ثم حدث أن وصل سوليتسين Soljentsyne الى أوروبا الغربية فخصصت له مجلة « نوفيل أوبسرفاتير » Nouvel Observateur عددا خاصا بعنوان « مرحبا بسوليتسين » . ومن بين مقالات هذا العدد مقال لافت للأنظار بقلم جلوكسمن Glucksmann عنوانه « الماركسية تجعلنا صبا عميا » .

يقول كلافل في وصف هذا الحادث « لقد كان ذلك حدثا خطرا ، أدهشني لكن بوصفه أمرا جديدا معترفا به . لقد كان ذلك هو العلامة . وبعد ذلك ببضعة أشهر أتم جلوكسمن كتابه « الطاهية وكل الناس » وفي نفس الوقت أيضا قال لي برنار - هنري ليفي Bernard — Henry Levy إن في بلادك ماويين سابقين ألفا كتابا سيعجبك كثيرا ، ثم أحضر لي كتاب « الملك » تأليف لردرو وجاميه Lardreau et Jambet بيد أني لم أهتم أي واحد من هذين الكاتبين . كل ما هنالك أنني سبقتها بقليل بنوع من الوجدان ، وكنت أول من استطاع أن يتعرف في هذين الكاتبين اتفاقهما مع ماسبق أن عرفته منذ ٣ مايو سنة ١٩٦٨ . . . وطبعا ساعدتها بقدر الطاقة لكنها كانا سيعرفان من ذوي أنا . . . وأمام هذين الكاتبين يعتقد كل الادبولوجيين وكل أولئك الذين استمسكوا بالادبولوجية أن « مايو » (ثورة مايو سنة ١٩٦٨) قد ولدت بطة . أما أنا فعلى العكس من ذلك أعتقد أن هذين الكاتبين أصدق برهان على الطاقة الانتاجية لمايو سنة ١٩٦٨ . إنها ثورة فلسفية وعودة للفلسفة تحملها ثورة ثقافية ومحملاتها دون إفراط في الايجاب ولا إفراط في السلب » (ص ٦٠) .

ماهي هذه العودة في نظر كلافل ؟ « إنها عودة الله وعودة الروح ، وإن كنت أفضل الآن (أن اسميها) عودة العلوم أو بالأحرى : عودتنا الذاتية الانسانية .

وبالباقي ناتج لهذه العودة . يجب ان نطبق على ماركس صيغة ماركسية . لقد قال : « سيسقط الدين مثلها تسقط الغشاة » ، كلا بل ستسقط الماركسية كما تسقط الغشاة » (ص ٦١) .

ويعني كلافل في بيانه لوجوب إسقاط هذه الغشاة التي هي الماركسية فيقول إن ماركس بوصفه مفكرا للثورة - سواء كان ماديا دياكتيكيا أو بنيويا أو ظاهرياتيا - قد انتهى تماما وصفي وتجاوز الفكر . لكن بقي أمران خطيران ينسبان الى الماركسية وهي أنها (١) أداة ممتازة للتحليل ولتفسير الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، (٢) وأنها أداة ممتازة للنقد . ويهاجم كلافل بعنف شديد هاتين الدعويين مستندا الى ما أدت اليه من « جولاج » وافلاس حيثما طبقت .

ويعتقد كلافل ان « الجولاج » (وهو معسكر الاعتقال الرهيب في سيبيريا) موجود في داخل ماركس نفسه ، وينبثق عن جوهر الماركسية وليس تطبيقا خاطئا لها أو انحرافا عنها أو مرحلة طارئة . يقول « ولا أقول هذا لأن ماركس كان يتنبأ بقيام تنظيم للدولة من شأنه أن يضطرها الى انشاء الجولاج وإنما أقول إن جرثومة الجولاج موجودة بالضرورة في ميتافيزيقا ماركس التاريخية . اذ عنده أن الاشتراكية لن تتحقق على شكل خطوات تدريجية ، بل على شكل ثورة ، وإنها ليست تقدما بل هي نهاية الزمان ، وسيحدث للانسان - المستلب اجتماعيا ووجوديا بفعل الملكية - أن يسترد جوهره استردادا كليا ومباشرا ، وذلك بإلغاء هذه الملكية . فلاني أقول إن هذا التصوير المصيري الذي فيه يسترد الانسان جوهره ويعود إلى نقطة الابتداء قبل السقوط في خطيئة الملكية . . . من شأنه أن يولد - بالضرورة وشرعا - في نفس الاشتراكي تغاؤلا مصيريا وزمنا على نحو يجعل أقل اصطدام أو انحراف أو حتى

الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلقه أحد زعمائهم وهو برنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » Les Nouvelles Litteraires (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصا : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيران ، كرستيان جامبيه ، جي لردرو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصدرهم برنار هنري ليفي ، وغالبيتهم كانوا يدورون حول سن العشرين لما اندلعت ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا . فما هي الخصائص الجامعة بين هؤلاء ؟

أولا : تجديد الميتافيزيقيا أو البحث في الوجود بوجه عام .

يقول في ذلك برنار هنري ليفي : « تجديد الميتافيزيقيا لأول مرة منذ زمان طويل يعود الى وضع أسئلة بسيطة . . أسئلة ميتافيزيقية تقليدية : السؤال عن العلاقة بين النفس والجسم (جامبيه ولردرو) السؤال عن الشهوة واللذة « جان بول دوليه » وجان ماري بنوا يعود - في سبيل إيجاد هذه الميتافيزيقيا أو بعثها - الى هرقليلطس ، وأفلاطون ، وليبننتس Leibniz . ويحاول دوليه أن يسير في أثر هيدجر فيبحث في الوجود معتمدا على اللغة ابتغاء العودة الى الأصل « في الموضوع الذي فيه يبرز الفجر والانحلال في منفتح الوجود » .

(دوليه : « موت هيدجر » المجلة الأدبية العدد رقم ١١٧ أكتوبر سنة ١٩٧٦) .

ثانيا : نزعة دينية مسيحية تحمل محل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجل في خصوصا تأثير موريس كلافل على النحو الذي أوضحناه منذ قليل .

مخالفة في المجتمع الذي يصير اشتراكيا بمثابة فضيحة وأمر كارث يؤديان إما الى الانهيار الداخلي لهذا العالم ، والخارجي بعد قليل - أو الى الارهاب الذي لا يرحم من أجل سد هذا الشرخ . وإنه لمن جوهر الماركسية ودعوتها الى استعادة الطبيعة الانسانية (الى ما قبل نظام الملكية) أنه لا عفو ولا مغفرة في الساعة التي لم تعد فيها « خطيئة » (الملكية) ويكفي ان يقرأ المرء النصوص الماركسية خصوصا ما كتبه ماركس في شبابه ان اشتراكيته إعادة لطبيعة الانسان في نفسه (كما يتصورها ماركس) . فأي انحراف عن الاشتراكية هو تشويه لطبيعة الانسان ، وهو الرعب المطلق الذي لا جواب عنه الا بالرعب المطلق للقضاء عليه . ذلك هو المبدأ التاريخي الميتافيزيقي للجولاج (ص ٦٢) . ويقول بعد ذلك : « إن الماركسية كلها تسعى الى الجولاج القاسي أو الرقيق » (ص ٦٢) ، ويشير الى ما قاله كل من بوكوفسكي وزينوفيف .

ويربط كلافل بين نزعته وروح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لابد من « عودة الروح بكل قوة ، لابد من العلو الذاتي الانساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكرا بدون تصورات منطقية مجردة . سيعود المرء الى التفكير . لكن التفكير هاهنا مأخوذ بمعناه الأكثر جذرية ، المعنى الأعمق في الوقت نفسه المولود ميلادا متواضعا جدا . لا أعني إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، وتجديدها قبل أن تعبر عن نفسها في فلسفة منتظمة على قاعدة » (ص ٦٤) .



ولنمض الآن الى هؤلاء الفلاسفة الجدد « الذين احتضن حركتهم موريس كلافل : لقد أطلق هذا

ثالثا : إنهم ورثة ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء « لكن الاستثناء وقع . لقد صار » . (دوليه : « الرغبة في الثورة » مجموعة ١٨/١٠ ص ١٧) .

لقد أراد جان ماري بنوا أن يقرأ ثورة مايو من خلال كتاب ديكاوت : « مقال في المنهج » أي من خلال الشك الديكارتي يقول : « إذا كان لابد من تحديد محل فلسفي للحركة التي نجمت ، في شهر مايو ، في زعزعة كل تراكيب المجتمع الفرنسي ، فلنأقترح محلا لها الشك الديكارتي » (جان ماري بنوا : « ماركس مات » ص ١٣ مجموعة « أفكار » عند الناشر جاليمار في باريس) .

رابعا : إنهم جميعا خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها فترة من الزمان . وقد رأينا كيف فصل كلافل القول في هذا الموضوع .

خامسا : وهم يطالبون بالافلات في التصور السياسي للعالم ، لأن « جوهر السلطة هو السلطة المطلقة » (موريس كلافل في حديث نشرته جريدة La Croix في ١١/٦/١٩٧٦) . وفي هذا رد فعل ضد « التزام » سارتر ومن لفّ لفّه .

سادسا : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، لأنه أدى حيثما سيطر - الى الجولاج ، أي الى معسكر الاعتقال لكل من يطالب بحقوق الانسان وحرية وكرامته . يقول جامبيه ولاردرو : « لم يعد لليسار سياسته لقد وحل في التكنوقراطية » . والشكل النهائي لكل هذا ، وحقيقة اليسار هي أرخبيل الجولاج كما لاحظ جلوكسمن بحق » (« المجلة الأدبية » مايو سنة ١٩٧٦) .

لكن ليس معنى هذا أنهم اعتنقوا سياسة اليمين ، كلا ، لقد طلقوها هي الأخرى . يقول كلافل : « لست أخشى من أن يستردني اليمين ، لأن هنا اليمين نفسه قد صار يزحف على بطنه تماما أمام ذلك اليسار » (مجلة « النوفل أوسرفاتر » ١٣/٥/١٩٧٤) . ويقول جامبيه ولاردرو « الشأن عندنا ليس التغلب على اليمين لأنه ليس من المؤكد أننا نريد سيّدا من اليسار » (المجلة الأدبية مايو ١٩٧٦) .

سابعا : وهم يتفقون جميعا في أنهم أصيبوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم الى تلمس هذه « الفلسفة الجديدة » . أ - بعضهم خاب أملهم في الدين ، مثل نيمو Nemo ، فراغ الى إيجاد مذهب جديد يناسب مطامحه الجديدة .

ب - وبعضهم خاب أملهم في الماركسية والمادية وكل ما اهتزت به ثورة مايو سنة ١٩٦٨ وتردد بين مرشدين ثائرين متضاربين عديدين . فمثلا جامبيه ، كما يقول عنه زميله نيمو « انتقل بسرعة من مجلة Tel Quel الى دريدا Derrida الى التوسير Althusser ثم الى لينين ثم الى مار ، ثم الى من يدعى يوحنا الافسوسي ، وفي كل مرة كان يحرق من كان يعبد قبل ذلك بثلاثة أشهر . ولقد رأيتَه يفعل هذا ، ذلك لأنه يضطرم بوجوده عاشق للحقيقة » (« الأنباء الأدبية » في ٢٣/١٢/١٩٧٦) .

ويقول دوليه Dollé عن نفسه إنه آمن بماركس لكنه لم يظفر منه بما توقعه . لهذا خاب أمله . وإلى قول مشابه ذهبت فرانسواز ليفي ، التي اندفعت في السياسة لتغيير العالم « لكن ما حدث لم يتفق تماما مع ما انتظرته منها » (« كارل ماركس : تاريخ بورجوازي ألماني » ص ٧) .

كلهم إذن كانوا فرائس لخيبة الأمل ، حتى إن أحدهم وهو جيران Guerin مجّد الوهم فقال « إن

(٨) فرنسواز بول - ليفي :

(٩) « كارل ماركس :

« سيرة حياة بورجوازي المال » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset في باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما رالدهم الروحي ، مورييس كلافل ، فنذكر له الكتب التالية :

- أ - « من هو المستلب ؟ » عند الناشر فلاماريون ١٩٧٠
ب - « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .
ج - « نحن جميعاً قتلناه ، هذا المدعو سقراط » ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .
د - « الله هو الله ، بحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات هي من أكثر الكتب رواجاً في فرنسا ، لما فيها من تحد ولما لأسلوبها من جرأة ورشاقة ولغة فجة ، ولما أثارته من هجمات بالغة العنف ، والفحش في الألفاظ والشتائم من جانب خصومها .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية في هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالي :

(١) ضد طغيان العلم الكلي :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة النزعة الى تمجيد العلم الكلي الذي يدعى السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويدعى أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئاً من العلم . والدليل على ذلك في نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون ها هنا بما بيّنه أستاذنا كويريه Koyre من أن العلم اليوناني غير العلم الحديث . والقول العلمي عند أرسطو غيره عند جاليليو . والمعرفة

الوهم أياً كان ، يجعل المرء يحيا ، يجعله يؤمن بالحياة « (جيران : « نيتشه ، سقراط بطولي » ، ص ١٨٣) .



وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

أ (« الثورة البنيوية »
ب (ماركس مات « عند الناشر جاليمار » ،
« استبداد العقل المنطقي » ، سنة ١٩٧٥ الناشر Minime

(٢) جان بول دوليه :

« رائحة فرنسا » ، كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦ .

(٣) ميشيل جيران :

« رسائل الى فولف »
« نيتشه : سقراط بطولي »

(٤) كرستيان جامبيه :

« دفاع عن أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦

(٥) كرستيان جامبيه وجي لردرو :

« الملاك » ، سنة ١٩٧٦

(٦) برنار هنري ليفي :

« البربرية ذات الوجه الانساني » ، سنة ١٩٧٧

(٧) فيليب نيمو :

« الانسان البنيوي »

الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفيزيائية الرياضية التي وصل اليها العلم الحديث . وقد ارتبط بنقدم هذا للعلم بنقدمهم لماركس باعتباره هو الذي دعا الى ما سماه بالاشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

« إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، هو في أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة » . (كراهية التفكير ، ص ٦٤) . ومنطق النظام يردنا الى الدولة « وليس ثم تاريخ الا للدولة » (الموضح نفسه) .

(٣) مع الايمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن

الشديد الحماسة ، العامر الوجدان . وهم لهذا يتعلقون به ويسعون لاكماله ، وإن أدى بهم ذلك الى نوع من الغموض مثل تمجيد اللامعقول ، والتطلع الى العلو « لأنه في التجربة الرائعة للعلو يمكن للقول اللامعقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الانسان البنيوي » ص ٢١٨) . وأشدهم إيماناً وحديثاً عن الايمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك في كتابه « الانسان البنيوي » ومما قاله « إن الانسان بوصفه روحاً هو المعاصر للعلو الذي يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الايمان يستند الى الوحي « لأن الوحي حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة الا اذا عشتها » كما قال موريس كلافل (« ما أومن به » ص ٣٠٧) .

ثانياً في الأدب

بحث في الأصول والجدور (١)

تمهيد

البحث في اشكالية الخطاب الروائي العربي من الصعوبة بمكان . ذلك أن مجمل الاستنتاجات التي سنتهي اليها في هذا المقام متداولة ، كما ان الخوض في بعضها أضحى ضرباً من العبث . الا أن جدوائية خوض الممارسة يشي في العمق عن رغبة الفصل وتأكيد الممكن . دون ترك الأبواب مشرعة للتضارب الذي لن يقود في خاتمة المطاف نحو الرأي الأوحـد . وانما توزع وتشئت وجهات النظر .

على أن ما أروم تأكيده في هذا المقام جهد متواضع لا يدعي كونه ملزماً لكل فرد . أو كائن مثقف . خاصة وان البحث في مجال كهذا يؤدي الى اغفال جوانب لها أهميتها . وخصوصياتها ، انه مجال التشعب . حيث تغلو إمكانية الفصل والاقرار بذلك من المستحيلات . ثم إلي لست ضد تراثنا ولا بالداعية للغرب . وهذه محاولة تموضع ذاتها في سياق محاولات عدة . ؟

ضبط الاشكالية

يتحدد ضبط اشكالية الخطاب الروائي العربي من خلال أفقين . أفق يستند في مزاعمه وادعاءاته على حضور الرواية في الفكر والتراث العربيين . من ثم فهي ليست بالوافدة عن الغرب . والمتكأ الذي يركز عليه يتلخص في الأشكال الابدعية التراثية التي حملت الصبغة القصصية الروائية ، وطبعاً ضم هذا الأفق ثمة تيارين في هذه المزاعم . ويذهب في الاقرار الى كون الرواية

اشكالية الخطاب الروائي العربي

صروف نور الدين

« المغرب »

(١) من بحث طويل يتعلق حتى بالشكل الفني للرواية وهذا القسم الأول لا غير

العربية غربية الصفات والملاحم . حيث يتم تحديد بداية الرواية العربية بظهور « زينب » لـ « محمد حسين هيكل » .

أما الأفق الثاني من الاشكالية فيتجسد في رغبة البحث عن شكل فني عربي للرواية العربية ، إذا ما أشرنا لكون الذين يتزعمونه قد مارسوا كتاباتهم الحكائية والروائية سابقا اعتمادا على الشكل التقليدي . إذن هو تيار يجرب متكئا على التراث العربي خاصة ما يمت بصلة مباشرة الى أشكال الحكيم والقص . فنحن أمام أفقين :

* أفق الإشارة الى كون الرواية - كفن - موجودة في التراث العربي : وينقسم الى تيار مؤيد لهذا المنحنى . وآخر يعمل على الوقوف ضده عبر تأكيد غربية هذه الرواية .

* أفق فنية التعبير الروائي : ويتفرع الى تيارين بدوره : تيار يعتمد على الشكل التقليدي قصد بلورة أطروحاته الفكرية . وتيار ينهل من معين التراث العربي في أشكاله الحكائية والقصصية .

فمن خلال الأفقين سنعمل على تشريح هذه الاشكالية .

تمهيد

أسالت فكرة وجود الرواية وفن القص في التراث العربي حبرا كثيرا . ذلك أن ثلث من الباحثين العرب يذهبون الى القول بوجودهما في مختلف الأشكال التعبيرية كالشعر والمقامة وأدب الرحلة . اذ لا يعقل - حسب منطقهم - أن يكون الأدب العربي خاليا من فن الرواية والقص بينما الآداب الأوروبية تزخر بذلك . من ثم ألفت كتب في هذا المنحنى ، وراحت تدافع عن وجود الفن المشار اليه في تراثنا . خاصة وأن أوروبا - التي

يزدهر فيها أو يدل على البعض بكونه ولد ونشأ فيها - قد أخذت العديد من فنونها وعلومها عن العرب ليس غير . وبذلك فحق فن الرواية والقص أخذ عن العرب .

ان هذه النظرة الضيقة تنطلق من تعصب واضح الملاحم والصفات للعرب ، فالفن يمكن أن يزدهر عندنا ، كما يمكن أن يزدهر عندهم . وذلك حسب الظروف ومقتضيات التواجد . فمن الأكيد أن العرب عرفوا حضارة لها أهميتها . طالت مختلف المناحي الفكرية والعلمية حيث ازدهر الشعر والنثر والمقامة ثم أدب الرحلة . وكل هذه الأشكال التعبيرية لم تكن لتشي بنشأة الرواية وفن القص كما سنرى . وانما تضمنت بعض الخصائص التي يحملها الفن الروائي والقصصي . اذ بمجرد المقارنة بين ما ظهر في الغرب . وما ادعى العرب أنه يمثل ذلك . سنقف على مفارقات تؤكد حتما مستوى التباعد بين فن الرواية عندهم وما ساد في تراثنا العربي على أساس أنه كذلك . الا أن هنالك ملاحظة جديرة بالاعتبار أيضا ، ويتعلق الأمر بكون بعض الروايات الغربية استفادت مما ظهر لدى العرب من أشكال تعبيرية عملت على تطويرها . من ثم أثمرت جهودها الفن الروائي في كينونته الحالية لكن الجزم بكون هذا الشكل ذاته توفر لدينا فضرِب من التأكيد على المستحيل .

فالفكر والأدب حيثما وجد يتطلب الظروف المواتية لظهوره ومن بينها التحول الاجتماعي خاصة ان الانتقال من طور لآخر دلالة على موت مرحلة ويزوغ أخرى . والا فماذا سنقول عن الشكل الغربي الذي كتب به العديد من الأدباء العرب ، وإلى الآن حيث بدأت تختصر في ذهنياتهم فكرة الانعتاق والخروج من أسر هذا الشكل كما سيأتي معنا . . .

ملاحق فن القصة في التراث العربي :

يرى بعض الباحثين العرب بأن فن القصة قديم . ارتبط في ظهوره بليالي السمر . حيث كانت الجذات يقمن بوظيفة القصص على الصغار . ويذهب آخرون الى كون فن القص بزغ في الجاهلية حيث دارت أطروحاته حول الحروب : « داحس والغبراء » « الفجار » « كلاب » و « ذي قار » بالإضافة الى ما يتعلق بأخبار السحرة والكهنة ، وبما أنه كذلك فإن الغاية منه دفع المقاتلين لخوض الحروب ، وبث روح العزيمة واليقظة فيهم .

يقول الباحث « محمد سيد محمد »^(٢) : « فقد كان القصص في الجاهلية يصحبون المقاتلين يحرضونهم على القتال ويحمسونهم »

أما من حيث الشعر فإن الوقوف أمام نماذج من الشعر الجاهلي تجعلنا نحس بأن الشعر يحكي بعض مغامراته . وذلك في قالب شعري قصصي له أهميته ، على أن هذا لم يكن يطول القصيدة الجاهلية ككل . وإنما كان يشكل غرضاً من أغراضها المتعددة . ما دام البعض يرى فيها مائدة الطعام المختلفة الأصناف . فامرؤ القيس في وصفه لرحلات الصيد ذكر زمن الرحلة ومكانها والغاية منها . وبالتالي وصف الأشواط التي قطعها . لينتقل بعد ذلك الى غرض مغاير .

ومع مجيء الاسلام اعتبر القصص القرآني نموذجاً لفن القص في التراث العربي . حتى إن الدكتور « محمد أحمد خلف الله » ألف كتاباً في هذا المجال « الفن القصصي في القرآن الكريم » هذا الذي أثار ردود فعل

كبيرة جداً لما اتسم به من آراء جريئة ، فالقصة ككل تعتمد فنية معينة ، وفنيتها يتداخل فيها الواقعي والمتخيل والمتوهم . في حين أن القصص القرآني ليس مجاله الخيال أو الوهم ، وإنما غايته التزام الحق والدفاع عن القيم الاسلامية النبيلة حتى يتسنى أخذ عبرة وعظة مما جرى وحدث . وبالتالي فإن كانت القصة من إبداع المبدع الانسان ، فلا يمكن أن يتساوى فعل الله عز وجل مع فعل البشر ، من ثم تأكد مستوى التباعد بين القصة في القرآن . والقصة الفنية التي نعرفها بين الوعظ والهداية والتأثير الفني .

يقول باحث هو « عبد الكريم الخطيب »^(٣)

« ان القصص أحد الأساليب التي حملها القرآن ليحاج بها الناس ، وليقطعهم عن الجدل والمماحكة شأنه في هذا شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة والتعجيز والوعيد والتهديد . . »

ويرى الدكتور « الطاهر مكي » بأن ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي من حيث وصف المجتمع يقارب ما يبده « احسان عبد القدوس » من روايات وهي مقارنة لا تستند في جوهرها الا على جانب الرصد « الوصف » . في حين أن العمل القصصي والروائي لا ينهض على عنصر واحد هو الوصف . ثم إن القصة في الشعر غيرها في مجال النثر . فالشعر يوجز ويكشف اللحظة بدقة وعمق . في حين أن فن القصة والرواية يعتمد الى سبر أغوار الذات الانسانية . بغية كشف معاناتها وأحاسيسها كذا تجلياتها .

يقول « عبد الفتاح كيليطو »^(٤)

(٢) المجلة العربية للعلوم الانسانية جامعة الكويت العدد الثاني عشر المجلد الثالث خريف ١٩٨٣ بحث « بين القصة الأدبية والقصة الخبرية » .

(٣) نفس المرجع السالف

(٤) كتاب « الأدب والفراة » لعبد الفتاح كيليطو دار الطليعة بيروت

« النثر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك »

وأذكر في هذا المقام بأن العقاد أورد بيتين من الشعر معتبرا أنهما يغنيان عن رواية كاملة وذلك من حيث التكثيف والدلالة . نفس ما نلاحظ لدى أحد الشعراء العرب^(٥) على أني لا أسم الرواية والقصة بالبعد عن شحن الأسلوب والتكثيف والدلالة ، لكن التحليل من حيث السرد يمدنا بالنفس الطويل : « نجمة أغسطس » ، « البحث عن وليد مسعود » « عالم بلا خرائط » « بدر زمانه » وغير ذلك . وبذلك فالوظيفة التي تؤديها القصة والرواية ليست تلك التي تؤديها القصة في الشعر اذ حتى في الشعر الحديث نلمس سمات الحكيم والقص في أكثر من نموذج .

والملاحظ بالنسبة لما جئنا على ذكره أن البعثة في هذا الباب لا يميزون بين القصة من حيث الفنية والجمالية وبين الأخبار المتداولة كتلك التي انتهت إلينا من الحقبة الجاهلية اذ أننا لا نشم فيها أدنى مقياس لجمالية النص القصصي والروائي .

ويذهب البعض الى القول بأن ما كتبه « الجاحظ » في « البخلاء » يشكل دلالة صريحة عن وجود فن القص في التراث العربي . ذلك أن هذا الكتاب شمل أخبارا تتعلق ببعض البخلاء الذين ظهروا في عصر الجاحظ كما تم رصد صفاتهم والتحدث عن أفعالهم .

واختار « الجاحظ » لذلك أسلوبا انبنى على انتقاء

الكلمات مع الحفاظ على كلام العامة بمثل الطريقة التي نطقوا بها..

وان كان كتاب « البخلاء » يقترب من فن القصة ، فإن ثمة بعض الخصائص التي أبعدهت عن ذلك ، ومنها الاستطراد الذي نهضت عليه كتابات الجاحظ كاملة . وهو استطراد يبعد عن محتوى النص . أقول عن الحدث بمعنى الاستطراد لا يخدم النص المحكي ولذلك أسباب لا يتسع المجال لذكرها .

يقول « شوقي ضيف » مستشهدا عن هذا الاستطراد بقوله لـ « كارادفو »^(٦) :

« ان الموضوع عند الجاحظ ليس الا وسيلة للاستطراد » .

أما لغة كتاب « البخلاء » فعلى الرغم من حسن انتقاء ألفاظها بقيت بعيدة عن حسن الجاذبية من حيث الأخيلة وخلق الصور حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل ، وفي كتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » يرى « شوقي ضيف » بأن الجاحظ من جملة الأدباء الواقعيين معتبرا أن الأدب لا ينفصل عن الواقع ، واصطلاح « الواقعية » من ثلة الاصطلاحات التي يشوبها انعدام التحديد والدقة . والدكتور « ضيف » ذهب في تأكيد رأيه استنادا على خاصية الوصف المتجسدة في كتابات الجاحظ . علما بأن الوصف لا يشكل الواقعية في معناها الواضح والعريض ، ويقول الأستاذ « عبد الفتاح كيليطو » عن « البخلاء »^(٧) :

(٥) المقصود الحادث بن حلزة الشكري يقول :

اجمعوا أمرهم مشاء فلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
من منام ومن مجيب ومن تصهال محيل خلال ذاك رهاء

(٦) كتاب « شوقي ضيف » ، « الفن ومذاهبه في النثر العربي » دار المعارف - مصر

(٧) كتاب « عبد الفتاح كيليطو » « الأدب والفراية » دار الطليعة بيروت

ال جانب اعتمادها التفسير ، ذلك أن الهمداني يضطر الى تفسير العديد من الأشياء تفسير الباحث ، ثم إن الاطناب يضيف الى الموضوع المتناول عدة أشياء لا تخدمه في شيء معين أيضا ، فإن الهدف من المقامة تعليمي ليس غير . ثم استجداء بالفصاحة والبيان (الكدية) ، وتعتبر « ألف ليلة وليلة » من النماذج الحكائية في التراث العربي فأصلها كما يذهب البعض فارسي هندي . وهي تدور حول عدة قضايا ، كما أن الحكاية الواحدة مركبة من عدة حكايات حيث تفتقد فيها وحدة التركيز العضوية الكاملة في النص القصصي الروائي ، اذ الغاية من الحكاية البحث عن الخلاص . الاستجداء أو الاستمرار في التواجد كما حدث لشهرزاد مع شهریار ، حيث تفضي الحكاية الى الحكاية . فينعدم عنصر الخوف . ويظل شهریار مشدودا الى شهرزاد . الى سماع بقية الحكاية . يقول « عبد الفتاح كيليطو » في « الأدب والغربة » :

السرد وليد توتر بين قوى وضعيف حيث يشد القوى بخناق الضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته . أو حكاية أشخاص آخرين .

وبذلك فنص الحكاية لا يقوم عن رغبة في الحكى ، وإنما عن سبب من أجله تنهض هذه الحكاية ، فانهدام السبب لا يعطي حكاية ، في حين أن النص القصصي الروائي يقوم على الانفعال - وتقديم الواقع في تناقضاته ، انه تعرية لعدة أشياء في غيبة الخوف والانكفاء . كما أن بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » لا تقدم مضمونا له أهميته ، وإنما نجده يدور حول علاقة طرف عاشق بطرف معشوق ، أو ما حدث للسندباد في رحلاته : علاقته بالتجار : علاقة التجار به وأحوال سفره .

« انظروا مثلا كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وإنما أعطى صورة لبعض البخلاء ، وتبعنا لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز الى حد كبير بخصائص فردية » .

أما المقامات فهي شكل تعبيرى ابتكره بديع الزمان الهمداني وقبلة ابن دريد . وتقوم على التحاور بين شخصيتين : « عيسى بن هشام » ، « وأبو الفتح الاسكندر » ، في حين أن مقامات الحريري تختار لها ك شخصيات : الحرث بن همام ، وأبو زيد السروجي ، ومن حيث المحتوى فهي تضم العديد من الموضوعات في ظل الموضوع الواحد . انها وكما يرى « كيليطو » جولة في رحاب الاسلام . الى جانب كونها تقوم على التضمين الشعري والاقتباس من القرآن .

ويرى البعض في المقامات شكلا قصصيا . الا أن مقارنتها بأي نموذج قصصي - كيفما كان نوعه - تنصح عن عدة نقط لها أهميتها :

فمن حيث السرد تنهض المقامات على السند « ذلك أن الهمداني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام من ورق » « والورق لا يخاطب الدم » كما يقول عبد الفتاح ، ان السند في المقامة لا يعود الى شخص متعارف عليه موثوق به ، وإنما الى شخصية خيالية ليس غير ، ولغة المقامة تشتمل بالاغراب حيث السجع والمحسنات البديعية ، يقول الهمداني في المقامة الخمرية :

« هذه خمر كأنما اعتصرها من خدى ، أجداد جدى ، وسربلها من القار بمثل هجري وصدى ، وديعة الدهور ، وخبيثة جيب السرور ... »

ويقول « شوقي ضيف » :
« فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستوي له طرق انشائية بليغة تروع معاصريه ... » .

يقول « الياس خوري » :^(٨)

« في هذا النص لا وجود للقصة أو للبناء الفني الا بشكل رمزي وغامض . فداخل حكاية - شهريار وشهرزاد آلاف الحكايات التي لا تنضب بالحكاية الأولى الا بشكل رمزي أي لا تنضب الا لتفلت الى تداعياتها المستمرة ، ويصبح الكلام ليس مجرد وسيلة اتصال بين الناس ، بل هو الاتصال بمشكلية الحياة والموت ، الكلام هو ذلك الاندفاع الذي لا ينتهي من أجل مواجهة الموت - بتحويله الى شكل آخر للرغبة ، وبمزج الرغبة بحلم الموت ، ا حتى نكتشف أننا في حياتنا العادية نصل الى ما لا نستطيع الوصول اليه عبر شدة النثر الى الالتقاء في اختزاله من لحظات متتالية الى تقطع يكسر وحدة المعاش » .

عل أن مؤلف « ألف ليلة وليلة » لا نعثر له على اسم يحدده كشخص . كما هو الشأن في القصة والرواية ، وإنما ثمة ثلة من الرواة يحكون ذات الحكايات . من ثم تولد غياب التحديد الفعلي للجذور أو الأصل ، فمن الادعاء بالأصل الهندي الفارسي - كما أسلفت - الى العربي . وقد لعب تجاهل الأصل الثابت دوره في الاضافة لهذه الحكايات حسب الرغبة . فهناك من يضيف حكاية من عنده يختار مزجها بالشعر . وهناك من لا يحسن السجع فيضيف ما يسهل الى لغة الحكاية ، وهذا من جملة العوامل التي أهلت « الياس خوري » لكتابة نص عن « موت المؤلف » خص به « ألف ليلة وليلة »

استنتاجات

يتضح من خلال الجرد الخاص بالأشكال التعبيرية أننا أغفلنا الحديث عن بعضها ، لكن سمات

وخصائص هذه الأشكال تكاد تنطبق بصفة عامة على البقية ، وكما هو ظاهر فإن وجود فن القص والرواية بالشكل الفني المتعارف عليه لا يمكننا من اطلاق اصطلاح قصة أو رواية على نص تراثي ما . فالهدف من هذه الأشكال اتصف بصيغة الوعظ من ناحية . كما أنه استهدف تعليم اللغة لمن لا يتقنها ، في حين اختاره البعض مطية للتكسب والاستجداء ، وبذلك ابتعدوا عن فنية العمل وخصوصيته التي تجعله كذلك وسقطوا في القصيدة .

ومعظم النقاد العرب الذين اشتهروا في مختلف الأحقاب لم يتناولوا بالحديث هذا الفن من ناحية ، لأنهم يرون في العرب أمة دأبت على صناعة الشعر . فهو ديوان العرب بالنسبة لهم ، وأخرى لأن القصص كائنة وموجودة في الحياة العربية . إنها بالنسبة لهم أيام العرب التي لا تحتاج الى حديث ، وبذلك انصرف معظمهم الى « التنظير » للشعر وفق مصطلحات راجت في فترات متوالية . كاصطلاح « الفحولة » على سبيل المثال .

وأثبت « يوسف الشاروني »^(٩) رأيا للمستشرق « رينان » مؤداه أن العرب لم يعرفوا القصة الا في القرن الثاني الهجري ، واستشهد المستشرق على ذلك بـ « كليله ودمنة » لابن المقفع . على أن سبب التأخر يعود أساسا الى كون العقل العربي يميل الى التجريد وليس التجسيم ، ثم ان البيئة الصحراوية لم تكن غنية بالمناظر الطبيعية ، كل هذا أدى الى ضعف المخيلة في نظر « رينان » .

والواقع أن هذا الرأي يتسم بالضعف فالشعر العربي منذ الجاهلية الى العصر العباسي يؤكد خلاف ما يعتقده

(٨) كتاب « الذاكرة المفقودة » مؤسسة الأبحاث العربية بيروت

(٩) كتاب « القصة القصيرة نظريا وتطبيقا » يوسف الشاروني سلسلة كتاب الهلال

السواء ، هذا التحدي الذي فرض ضرورة البحث عن يقظة أو نهضة كما يقال ، واليقظة تستوجب الانعتاق من الجاهل من الكائن بحثا عن الخلق كما حدث إبان النهضة الأوروبية لولا أن ما سقط في فخه العرب لا يمت بصلة الى مشروع الخروج ، وإنما هو سقوط في الماضي بكامل الزواجب المتجذرة فيه ، إنها حيرة وإشكال حقيقي مازال يفرض ذاته حتى بعد الاستقلال ، يقول « محمد عابد الجابري » : (١١)

« لقد وجد العرب أنفسهم عند بدء يقظتهم في أوائل القرن الماضي - وما زال الأمر كذلك الى اليوم - أمام نموذجين حضاريين : الحضارة الأوروبية التي كانت تحديا لهم - ثقافيا وعسكريا - المهماز الذي أيقظهم وطرح مشكل « النهضة » عليهم ، والحضارة العربية الإسلامية التي شكلت - وما زالت تشكل - بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في عملية تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدي » ، وبذلك فتلة الأنواع الأدبية لم تكن لتساند هذه اليقظة والوعي ، وحتى اذا ساندتها فإذن طابع المباشرة والتقرير ظل جاثما بشبهه على النماذج الشعرية ، في حين أن المحاولات التي استهدفت بعث القالب القصصي الروائي : عادت لتمتص من معين التراث لا لتطويره . ولكن للكتابة على غرار مما أدى الى ظهور عدة نماذج يرى فيها البعض السمات الروائية دون أن تكون كذلك ، انها نهضة التوقع في صلب الماضي لا الخروج من شرنقته نحو المستقبل .

يقول الجابري أيضا :

« وأن يكون الخطاب أي خطاب محكوما بـ « سلف » معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هو ولا يعبر عنه ، ولا

« ريسان » ، فشعر « امرؤ القيس » و « البحتري » و « أبو تمام » وحتى « ابن زيدون » يعطي الدلالة على قوة المخيلة . وكما أشرت فان الغاية قصدت الى الوعظ . . والتعليم والاستجداء دون إعطاء الاعتبار لابداع نص قصصي روائي .

والأشكال التعبيرية المشار اليها أفادت الغرب كثيرا ، ذلك أنها كانت بمثابة الركيزة التي اعتمدوا عليها في كتابة قصصهم ورواياتهم ، فلهضمهم لهذه الأشكال خلق في ذاتهم التوق لتطويرها ، بل إن ملامحها تبدو واضحة في أكثر من نموذج غربي ، ونضرب مثلا على ذلك بحكايات « ألف ليلة وليلة » والتي ظهر على غرارها العديد من القصص والروايات : « ألف سهرة وسهرة » « ألف ساعة وساعة » (١٠) .

اذن تأثر الغرب بالعرب كائن ، لكن الغرب حين أبدع وأعطى وفق فنية دون قصد معتمد - فالغاية إحداث فن يعبر عنه السائد من قضايا ومشاكل . فن يوازي التحول الحاصل على صعيد البنية السياسية والاجتماعية ، وبذلك كان فن القصة والرواية لا ينطلق من فراغ ، فعلى مستوى القراءة نجد التراث العربي ، وعلى صعيد المرجع نجد الواقع الغربي .

الرواية فن أخذ عن الغرب :

لقد كان للتحول على صعيد البنية الفكرية والاجتماعية العربية أثره في البحث عن شكل تعبيرى له أهميته سواء في الفترة الاستعمارية حيث وجد العرب أنفسهم في أسر الغرب الذي يتحداهم بفكره وقوته على

(١٠) مجلة قضايا عربية « بحث الناقد المصري » أحمد محمد عطية « العدد ١ » يناير ١٩٨٢

(١١) كتاب « الخطاب العربي المعاصر » للدكتور « محمد عابد الجابري » دار العلمية والمركز الثقافي العربي .

يعرف به ، وبالتالي لا يرى المستقبل الا من خلال « التمثال » الذي يقيمه في ذهنه لـ « السلف » الذي يستكين اليه بل يستسلم له ، فهو اذن خطاب وعي مستلب ،

فالنماذج الابداعية التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر لن تخرج من إطار التراث نحو بحث شكل للتعبير يتماشى واليقظة على السواء ، بل إن الأهداف التي رامت تأكيدها هي ذاتها التي تعرفنا عليها ونحن بصدد الحديث عن ملامح القصة والرواية في جذور الأدب العربي في معنى أن سيطرة التيار التعليمي الوعظي ظل حاضرا كما كان سالفا « رفاعة الطهطاوي » في « تخليص الأبريز في تلخيص باريز » الذي يرى فيه الباحثون النموذج الروائي لم يكن كذلك ، انه حديث في الوعظ والنصيحة وفي الرغبة الكامنة وراء بث العلم والتعليم ، الى جانب كونه يتطرق لجغرافية البلد (باريس) وطبيعة الحكم من حيث القانون ، الشيء الذي يوضح أن الهدف من كتابته لم يكن روائيا على الإطلاق ، انه عبارة عن بحث أو تقرير أشياء لا تتوافق نهائيا مع طبيعة الرواية من حيث الفن . . يقول الباحث « عبد المحسن طه بدر » (١٢) :

« . . . فان كتاب تخلص الأبريز يتميز بأنه يغفل العناصر الروائية إغفالا تاما » فالشرط الروائي في مكوناته ينهض لتأكيد الفن ، وذلك طبعا لا يتأتى الا بذكر العناصر الروائية المستوجب توفيرها ضمن النص . وهذا الغياب نفسه يجسد في « عيسى بن هشام » . « للمويلحي » الذي اتخذ شكل المقامة مؤكدا نفس الأهداف السابقة .

لذا فالتصور الذي انطلق منه سواء « رفاعة الطهطاوي » أو « المويلحي » تصور مؤداه إعطاء المعرفة بهدف التثقيف ، وليس كتابة نص روائي له جماليته وخصوصياته .

يقول نفس الباحث :

« . . . فهؤلاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون الى قرائهم رواية ، وانما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم » .

ونشير الى أن في هذه الحقبة ظهرت عدة روايات أوروبية لها أهميتها فمن ناحية عكست مستوى التعبير عن التحول الاجتماعي الذي اعتري المجتمع الأوربي ، كما أعربت عن فنية أهمها التطرق لنثر هذه العلاقات الاجتماعية كما يرى « لوكاش » في حديثه عن الرواية كامتداد للشكل الملحمي .

وبما أن ثلة من المثقفين قد هاجرت نحو الغرب بحثا عن المعرفة أو لأهداف أخرى ، فقد كان لا بد من حدوث تأثير يمس هذه الفئات بالضبط . . يمس فيها حساسية التعبير ، كل هذا أعطى الشرارة الأولى للرواية العربية . . فكانت في ١٩١٤ « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهي رواية أثارت سيلا من الاختلافات حولها وكذلك حول مضمونها الا أن الاجماع أقر اعتبارها فاتحة الفن الروائي العربي . . يقول « بطرس الحلاق » على لسان أغلبية النقاد : (١٣)

« زينب » هي إذن الرواية التي يعتبرها النقاد بالاجماع - أو يكاد - باكورة الرواية العربية الفنية ، ويقول « صبري حافظ » : (١٤)

(١٢) كتاب الباحث « عبد المحسن طه بدر » تطور الرواية العربية الحديثة ،

(١٣) مجلة « الآداب » ١٩٨٠ عدد ٢ - ٣ خاص بالرواية العربية الجديدة

(١٤) « فصول » عدد خاص « النقد الأدبي والعلوم الانسانية »

المؤلف نفسه ، ويدور المحور الثاني على بؤس الحياة في الريف الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفا متصلبا من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه واعجابه الكبير بجمال ريف بلاده ، وينجح « هيكل » في روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل ، ويعجز عن التوفيق بينها جميعا .

وان كان « بطرس الحلاق » قد اعتبر اجماع النقاد حول « زينب » كبداية للرواية . . فإنه تساءل عن انفراد عن قيمتها معتبرا بأنها ليست من الرواية في شيء بدليل عالمها الروائي غير المستقل ، ثم عدم تنامي مواقف شخصياتها ، الى جانب كونها عكست قيم الغرب الفردية ، والواقع أن هذا التحامل اكتسى صبغة أيديولوجية خالصة ، إذ أن ما جاء به « طه بدر » يتسم بالكفاية للرد عنه ، و « زينب » ليست الرواية الوحيدة التي عكست قيم الغرب ، وانما ثمة العديد من الروايات العربية كذلك ، خاصة أن رأسمالية المجتمع الأوروبي تعني الفردية ، وتناصر التشتت ، ومثله في موقفه قاص وروائي مصري شاب « عبده جبير » .

يقول الأول : « بطرس الحلاق » (١٦)

« فلا تمتاز زينب قطعا لا باستقلالية عالم الرواية ، ولا ببناء الشخصيات ، ولا بتكامل مختلف العناصر ، ولا بالعقدة والحركة . »

« انها رومانسية غربية مسقطه على واقع مصري »

ويقول الثاني « عبده جبير » (١٧)

« فقد زعزعت رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن . . . »

ولقد أثارت عدة تساؤلات لها أهميتها ، فالمؤلف اختار في البداية وضع اسم « فلاح مصري » عوض اسمه الحقيقي والذي لم يكتبه الا في ١٩٢٩ بعد طبع الرواية من جديد ، كما أنه لم يشر الى عمله باعتباره رواية وانما : « مناظر وأخلاق ريفية » ، ولعل السبب في كل هذا كما يرى « عبد المحسن طه بدر » يعود الى كون محمد حسين هيكل ، وبحكم وسطه الاجتماعي ، وممارسته لمهنة المحاماة ، خاف على سمعته ومكانته الى جانب كون موضوع الرواية يتعلق بقصة حب . علما بأن وضع المرأة لم يكن بالوضع الجيد ، بل إن « هيكل » اعتبر تخلف القصة والرواية عائد الى تخلف المرأة أساسا ، أما بواعث التأليف فتجسدت في الارتباط بالواقع المصري ومقاومة الأتراك ثم الحنين الى مصر في ديار الغربة . وأرى أن الباعث الثالث أكثر أهمية حيث يرمي الى التأثير بالأدب الفرنسي - بالذات المنزع الرومانسي - أما أطروحة النص وأهدافه فيختصرها « طه بدر » فيما يلي : (١٨)

« وكان لمحاولة « هيكل » في روايته تحقيق أكثر من هدف أثره في أن روايته تدور على أكثر من محور ، أما المحور الأول فيدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلا في شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية

(١٥) كتاب « عبد المحسن طه بدر » السالف الذكر

(١٦) ورد رأي « بطرس الحلاق » و « محمد برادة » في الأدب المشار إليها سابقا

(١٧) أما « عبده جبير » فجاء رأيه ضمن حوار أقامته « المقاصد » العددان ٢٢/٢٣ مارس ١٩٨٤

« فأنا عندما أقيم رواية زينب لمحمد حسين هيكل - وأنا أرى أنها ليست رواية على الإطلاق ، بل هي صورة ريفية » .

وأورد في خاتمة هذا المقام رأيا للدكتور « محمد برادة » :

« ومهما اختلفت التأويلات فان الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها » .

استنتاجات

ما يمكن الانتهاء اليه بصدد الرواية كفن أخذ عن

الغرب هو أن النماذج التي جاءت في مطلع النهضة لم تكن لتمثل الا التراث العربي في تعليميته ، فهي لم تعمل على التطوير ، وانما الابقاء والاتباع عوض الابداع ، في حين كان الغرب قد مضى خطوة الى الامام بالفن القصصي والروائي ، وبذلك كانت « زينب » فاتحة باب الرواية العربية ، فالشكل الفني السائد حاليا لا يدل على أن الرواية العربية تطورت بطريقة الكتابة التي عرفتها نماذج النهضة وانما وفق الشكل الغربي الذي اعتمده أكثر من كاتب روائي وقاص عربي ، ثم إن البحث السائد حاليا عن شكل مغاير انما يعكس الضيق بالشكل الغربي ، كما يعكس على الصعيد الاقتصادي والسياسي رغبة البحث عن الذات بغية التواجد الفاعل عوض الاستمرار في التبعية .

يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية ، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب . ولكن الخيال - المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير ، ويتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية ، كما أن الخيال - الفاعلية يتجلى بتجليات متباينة ، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر - من هذا المنظور - وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوي على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال - في مستوى للنظر - أقرب إلى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً ، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته ، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته. ويصبح الخيال - في مستوى آخر - أقرب إلى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي نتحدث عنها أو ننتهي إليها ، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها . وإذا كان الخيال - في المستوى الأول - يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله ، أو في نوع من أنواعه - عن غيره ، فإن الخيال - في المستوى الثاني - يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة .

عن الخيال الشعري قراءة في أبي القاسم الشابي

جابر عصفور

في المستوى الأول ، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة ، بل يصل المفهوم بين مختلف أنواع الممارسة ، مجرداً منها قاسمها المشترك الذي يجعل الشعر فاعلية تخيلية ، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد إليها قيمة الشعر في جانب أو أكثر من جوانبه . ولن يختلف - في هذا المستوى - شاعر (إحيائي) مثل حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) عن شاعر (وجداني) مثل أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً

وممارسة . وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) بقوله : (١)

تخذ الخيال له براقاً فاعتل
فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عشرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بعنانه
هل للخيال وللحقيقة منهل
لم يبنه الورد في ديوانه

فإن الشابي يصف شعره بقوله : (٢)

وما الشعر إلا فضاء يرف فيه مقال
فيما يسر بلادي وما يسر المعالي
وما يثير شعوري من خافقات خيالي
وليس بين القولين فارق في تأكيد أهمية الخيال ، في شعر شوقي أو شعر الشابي ، من حيث هو خاصية نوعية لا يقوم الشعر دونها .

ولن يختلف كل من حافظ والشابي - في هذا المستوى - مع ما أكدده محمد الخضر حسين (١٨٧٥ - ١٩٥٨) الذي ذهب إلى أن جمال التخيل ، أعظم أركان الشعر ، وأن « الخيال » هو المبدأ الأساسي الذي يجب أن ينطلق منه تعريف الشعر ، ولذلك ألف أول كتاب نعرفه - في نقدنا العربي الحديث - عن « الخيال في الشعر العربي » (١٩٢٢) ، وافتتحه بقوله : (٣)

« ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى ، وهذا مثل من يشرح لك الانسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة ، فكل منها قد قصر تعريفه على ما

يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لجمالها ، وهو التخيل في الشعر والمنطق في الانسان ، فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم من قبيل الشعر إنما هي التشابه والاستعارات وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب العجيب .

إن الخيال عند هؤلاء الثلاثة خاصة نوعية لا غنى عنها ، ولا سبيل إلى تجاهلها في إبداع الشعر أو تنظيره على السواء . ولكن ما أن نبداً في تأمل طبيعة هذه الخاصية عند كل واحد من هؤلاء ، أو الفاعلية التي تنطوي عليها في سياق محدد من الممارسة والتصور حتى نتقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى الثاني . وعندئذ تنجلي الخاصية النوعية العامة عن مغايرة حادة ، تصل بين ما يريده حافظ من « الخيال » وما يقصد إليه محمد الخضر حسين من « التخيل » ، وتفصل بين ما ينطوي عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما ينطوي عليه من معنى وقيمة عند الشابي .

وتتجلى هذه المغايرة فيما تظهره الممارسة الإبداعية لحافظ والشابي - أولاً - من كيفية يعمل بها خيال كلا الشاعرين ، وفيما ينطوي عليه تنظير الشابي ومحمد الخضر حسين - ثانياً - من مدى ما يصل إليه الخيال الشعري في الكشف عن لون متميز من المعرفة ، وما يترتب على هذا المدى من تحديد لوضع الخيال الشعري نفسه بين طرفي ثنائيات متعددة ، يتعارض فيها القلب مع العقل والروح مع الجسد ، والمثال مع الواقع والشاعر مع التراث .

(١) ديوان حافظ إبراهيم (دار الكتب ، القاهرة) ٩٣/١ .

(٢) ديوان أبي القاسم الشابي (بيروت ، ١٩٧٢) ص : ٦٢ وسنكفي بعد ذلك - بالإشارة إلى الصفحة في المتن .

(٣) محمد الخضر حسين ، الخيال في الشعر العربي (القاهرة ١٩٢٢) ص ٤ .

إلى الحقيقة المعقولة . وما أكثر ما نسمع - داخل سياق هذا المنظور - شيئاً قريباً مما ذهب إليه المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) عندما قال (٤) :

« إن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو
هبوة طائفة من هبوات الجو ، لا تهبط
أرضاً ولا تصعد سماءً » .

قد يتشابه السطح الظاهري بين دلالة « التحليق » في أبيات حافظ والشابي خصوصاً حين يتحول الشعر - في أبيات الشابي - إلى « فضاء يرف فيه مقالي » ، ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال ، فإذا قرناه بالمستوى الثاني انداح هذا السطح الظاهر في سياق محدد ، يؤكد حركة المحلق في هذا الفضاء الشعري ، بل حرته التي يؤكدها الشابي بقوله (٥) :

« إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد
ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر في السماء ،
والموجة في البحر ، والنشيد الهائم في آفاق
الفضاء حرة فسيحة لا نهائية » .

وتؤكد الصلة بين « الشعور » و « خافقات الخيال » في أبيات الشابي . ويبرز القلب في الصيغة الاستعارية « خافقات الخيال » بعلاقتها المضمنة التي تجعل حركة الخيال « خفقا » للقلب ، وعلاقتها الظاهرة التي تجعل « خافقات الخيال » ثورة من ثورات « الشعور » . وكما يغدو الخيال قرين الشعور - في هذا السياق - يتجاوب « الخيالي » مع « الروحي » تجاوب القرين مع القرين ، ويتنافر الخيالي - في الوقت نفسه - مع « العقلي » و « المادي » تنافر النقيض مع النقيض ، فيغدو الخيال - في آخر المطاف - قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية على السواء .

ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفي ثنائية الخيال والحقيقة، وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى في شعر شوقي الذي :

يملي عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد في علاقات تصويرية لسياق أوسع ، يتحول فيه « الخيالي » إلى مجرد كساء براق يعرض « الحقيقي » عرضاً مؤثراً فحسب ، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالي عن حقيقة خاصة به ، بل يغدو صفة من صفات تحليق لا يتباعد عن « روح الحقيقة » الخارجية التي تعقل كل حركة من حركات الخيال ، فتشد تحليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد .

وإذا مضينا في تأمل أبيات حافظ - داخل سياق هذا المستوى من النظر - لاحظنا أن الخيال « براق » يعتليه من يستخدمه ليظهر محلقاً « فوق السها » ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها في التحليق أو تهديه بذاتها فلا بد من قوة أخرى ، خارجية ، تتولى الهداية والتوجيه . وإمكان السقوط أو الغلو إمكان قائم ، محتمل ، في كل حركة للتحليق لا سبيل إلى تجنب عثرته إلا بالتمسك بعنان العقل أو « روح الحقيقة » . إن هذا التمسك - وحده - هو الذي يوازن بين الخيال ، « والحقيقة » كي لا يطغى أحدهما على الآخر ، فيصل الشاعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل . وخير الشعر - من هذا المنظور - ما توازن فيه النقيضان ، فيملي العقل ما يؤديه الوجدان ، ويخلق الوجدان بما لا ينكره العقل ، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال ، ويظل الخيال مرتكزاً

(٤) راجع لصاحب هذا البحث ، الخيال المتعلل - دراسة في نقد الاحياء ، مجلة الاكلام ، بغداد نولمبر ١٩٨٠ .

(٥) أبو القاسم محمد كرو ، آثار الشابي (المكتب التجاري ، بيروت) ص ١٢١ .

وكما تتقارب أفكار حافظ إبراهيم ومحمد الخضر حسين ، فيما ينطوي عليه « جمال التخيل » من قيمة يتقارب كلاهما في النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية « التخيل الشعري » نفسها وذلك على أساس من علاقات تصورية لسياق أوسع ، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشابي كل البعد . ولا يتباعد - في هذا السياق - ما أفاده محمد الخضر حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا في تحديد المعنى الذي تقوم به حقيقة الشعر عما أفاده حافظ إبراهيم من « جماعة المنطق » في تحديد الشعر ، خلال تقديمه ديوانه الأول (١٩٠١) ولا يتباعد في هذا السياق أيضاً - ما قصد إليه حافظ إبراهيم عندما وصف شوقي بأنه « واسع الخيال » والرافعي بأنه « راقى الخيال »^(٦) عما يقصد إليه محمد الخضر حسين بعبارات من مثل : « هذا خيال واسع » و « هذا تخيل بديع » ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر « قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكل بديع »^(٧) .

وما يرمي إليه محمد الخضر حسين بسبك المعاني أو « صوغها في شكل بديع » - داخل هذا السياق - هو الوصل بين التخيل وكيفية « الإبانة » عن المعنى في بلاغة عبد القاهر وشراحه . وإذا كانت « الإبانة - أو « البيان » - قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه ، تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ، فالتخيل - عند محمد الخضر حسين - عملية نفسية تحدث أثرها باللغة في إطار « البيان » لكنها تتجاوز التوضيح إلى التزيين وتصل بين التأثير والإقناع وتتفاضل وسائلها على أساس من درجة الإيهام في مخيلة القاريء من ناحية ، وعلى أناس من براعة الصنعة التي يصوغ

بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية .

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة في التخيل - عند محمد الخضر حسين - وبراعة السبك التي يغدو بها التخيل نفسه كساء خارجياً للمعنى ، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها . والمسافة قريبة - بالمثل - بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقي الخادع ، إذ يقصد بكليهما « اختلاب العقول وخداعة النفوس » . ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها « أن من عادة النفس الارتياح للأمور تشاهده في زي غير الذي تعهده به » والتخيل يأتي النفس عن هذا الطريق « فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف »^(٨) .

والعلاقة وثيقة - من هذا المنظور - بين مصطلحات أساسية تتكرر في كتاب محمد الخضر حسين عن « الخيال في الشعر العربي » وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعي الذي يقوم به الشاعر ، وهو عملية « التخيل » التي تصل بين المدركات والصور التي تحتويها الذاكرة ، ليصوغ الشاعر منها وبها الشكل البديع للمعنى . وثاني هذه المصطلحات يقترن بالآثر الذي يحدثه الشعر في القاريء ، وهو عملية « التخيل » التي يؤثر بها « سبك » الشعر على انفعالات القاريء ، فيوجه استجاباته إزاء موضوعه . ونقطة الوصل بين « التخيل » و « التخيل » وأصل نشاطهما عند الشاعر والقاريء على السواء هي « المخيلة » وتلك هي « القوة النفسية » أو « الملكة » التي تمكن الشاعر من استعادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة « الاستحضار »، أو تمكنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة

(٦) الجمال المتعقل ، سبق ذكره .

(٧) الجمال في الشعر العربي ، ص ١٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

هو « الذي يردّه العقل »، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع ، إما على البدئية . . أو بعد نظر^(٩) كما يقول محمد الخضر حسين ، أو عبد القاهر ، أو ابن سينا ، بلا فارق يذكر . وينطوي المفهوم - ثالثاً - على أساس نفسي يفضي - بدوره - إلى نظرية في المعرفة والأخلاق على السواء . ذلك لأن التخيل كالتخييل كلاهما فاعلية خاصة بهذه « القوة المتخيلة » وهي قوة تتوسط حائرة - في تراثنا الفلسفي (العقلاني) - بين الحس والعقل : يغاوبها الأول (الحس) ليدنو بها من الغريزة فيصبح تخييلها إنثياً أخلاقياً أو معرفة زائفة أو هلوسة تعويضية ، ويكبح جماحها الثاني (العقل) فترتدع به أو تهتدي بنوره ، ليصبح تخييلها متعلقاً يزخرف الحقائق الثابتة التي يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال ، ويحسن الاخلاق التي يقرها الحكماء بالبرهان .

والأسس السابقة ، تحديداً ، هي ثلاثة من أهم الأسس « الاحيائية » التي تدرت عليها الرومانسية العربية بكل أجنحتها (جماعة « الديوان » و « المهجر » و « أبولو » . . . الخ) التي ينتمي إليها أبو القاسم الشابي . ولذلك لن يرى الشابي - في الخيال - تابعاً يزخرف الحقائق التي يتوصل إليها العقل بحسن « السبك » أو براعة « الشكل » ، بل يرى فيه نشاطاً لأسمى ملكات النفس وهي « الشعور » أو « القلب » . ولن يرى الشابي الخيال - ثانياً - بوصفه غاوباً ينجذب إلى الإثم كما تنجذب الفراشات إلى النار لتحترق بها ، بل يراه طائراً سماوياً يخلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهي ، كما لو كان يعود إلى أصله الذي تولد منه . ولن ينطوي الشابي - ثالثاً - على هذا التوجس الإحيائي التراثي من الجوانب الداخلية للإنسان ليكبحها بعنان العقل الذي يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب

« الابتكار » . وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة في عمله فإنه يعتمد عليها في إثارة القاريء ، ذلك لأنه يتوجه إلى مخيلة القاريء ، فيثيرها على نحو يؤدي بهذا القاريء إلى انفعال يفضي به إلى استجابة ونزوع إلى فعل مقصود من قبل . ويصل بين هذه المصطلحات كلها - على أي حال - مصطلح « الخيال » وهو مصطلح يستخدمه محمد الخضر حسين على سبيل التوسع ، لينقله عن أصل معناه القديم المحدد عند الفلاسفة - من أمثال ابن سينا - ويجعل منه - تمثيلاً مع العصر - مصطلحاً عاماً يشمل كل جوانب النشاط النوعي للشعر ، من منظوري التخيل والتخييل ، أو الابداع والتلقي - لو شئنا مصطلحاً أقرب إلى عصرنا .

ولكن الخيال بهذا المصطلح العصري العام - يظل مفهوماً متميزاً في كتاب محمد الخضر حسين ، ذلك لأنه يظل منطوياً على خصوصية محددة في سياق أدبي وفكري محدد . أعني سياقاً يصل بين شعر محمد الخضر حسين نفسه وشعر البارودي والرصافي اللذين يستشهد بنماذج لهما وله في كتابه ، وأعني سياقاً يصل بين مفهوم « الخيال » - في الكتاب - ومفهومه الذي يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية في عصر الإحياء ليتتهي عند أصولها الأولى في التراث . ولذلك ينطوي المفهوم - عند محمد الخضر حسين - على أساس بلاغي يصله بعبد القاهر صلته بصناعة « البيان » ، بكل ما تنطوي عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها « السبك » أو الشكل البديع « مع المعاني » أو « الأفكار » التي يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها وينطوي المفهوم - ثانياً - على أساس منطقي ، يصل بين الخيال وثنائية « التخيل / التصديق » التي تحدد أنواع القياس في المنطق ، ليصبح « التخيل » من الكلام - أو القياس -

(٩) المصدر السابق ، ص ٧ - ٨ .

الداخليه لتصبح أساس تميز « الفرد الفذ » الذي نادى به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلي نبع الشعر والوحي والإلهام ، وتصل بين هذا النبع وانطلاق الخيال .

وإذا كان « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين قرين هذه « المخيلة » التي قد ينتهي جموحها - في التراث الفلسفي الذي يعتمد عليه - إلى الجنون والهلوسة فإن « الخيال » الذي يتحدث عنه الشابي قرين هذه الطاقة الخلاقة التي تحدث عنها الشعراء الرومانسيون ، والتي رأوا فيها السبيل الوحيد إلى اكتشاف الحقائق الروحية للإنسان والحقيقة المطلقة للعالم . ولذلك يتباعد « خيال » الشابي كل البعد عن السياق الذي يدور فيه « خيال » محمد الخضر حسين وحافظ إبراهيم وأقرانها ، ليقترن « خيال » الأول بصفة « الشعري » وتقترب الصفة نفسها بسياق آخر ، هو نقيض للسياق الإحيائي ونفي له على السواء .

١ - ٢

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الخضر حسين « الخيال في الشعر العربي » (١٩٢٢) وكتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) - من هذا المنظور - عن نوع من التضاد الحاسم ، هو ذلك التضاد الذي يواجه به « الحديث » الصاعد « القديم » السائد ، ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التي يفرضها الثاني ، فيؤكد هويته الجديدة التي تعد بالكشف عما لم يتم الكشف عنه .

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التي دفعت الشابي إلى إلقاء محاضراته الشهيرة التي صارت كتاباً عن « الخيال الشعري » مرتبطة بالهجوم على المفهوم الإحيائي لهذا الخيال ، على النحو الذي صاغه به كتاب سلفه التونسي المتمصر محمد الخضر حسين . ولا شك أن هذه العوامل كانت تتجاوب مع مجموعة مقاربة من الدوافع ، دفعت الشابي إلى تقبل التحدي ، والتحدث في الموضوع الذي اقترحه « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » عن « الخيال الشعري عند العرب » وهو الموضوع نفسه الذي كتب فيه سلفه الذي صار خصماً عنيفاً للمدرسة الحديثة ، في القاهرة ، وواحداً من « رجعي مصر » فيما يصفه الشابي في إحدى رسائله (١٠) .

ولقد ألقى الشابي محاضراته عن « الخيال الشعري » في أمسية من الأماسي العاصفة (١١) التي شهدتها « قاعة الخلدونية » في تونس العاصمة ، في شهر شعبان (١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م) أي في نهاية العقد الذي وصل فيه هجوم « المدرسة الحديثة » على « المدرسة القديمة » إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدهم في العقد السابق (١٢) . ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب إبراهيم المازني عن « شعر حافظ إبراهيم » (١٩١٥) - في العام نفسه الذي صدر فيه كتابه الحاسم « الشعر : غاياته ووسائله » - وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينات ، ابتداء من « الديوان » (١٩٢١) الذي شارك فيه العقاد المازني ، ومروراً بمقالات طه حسين عن « القدماء والمحدثين » - في « السياسة » - (١٩٢٢) وكتاب « الغربال » (١٩٢٣) لميخائيل

(١٠) رسائل الشابي (تونس ١٩٦٦) ص ٤٦ .

(١١) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣) وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي ص ١٣ .

(١٢) يمكن أن نذكر - على سبيل المثال - بصدر الديوان الأول لعبد الرحمن شكري في ١٩٠٩ وفي ١٩١٠ « أنداء الفجر » لأبي شادي و ١٩١٣ الديوان الأول للمازني والشابي لشكري ، و ١٩١٦ الديوان الأول للعقاد ، و ١٩١٨ « المواكب » لجبران ... الخ .

والخيال ، وهي تنقم على المدرسة الحديثة أنها تستحدث في الأدب العربي فنوناً من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس ، وهي تدعي أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه : الأسلوب العربي الصميم .

وأما المدرسة الحديثة ، فهي تدعو إلى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحرز ولا استثناء ، هي تدعو إلى أن يحدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وإلى أن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً وبالجملة فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها ،

ومن اليسير أن نلاحظ - في النص - أن الخيال يحتل دوره الإلافت في تمييز الشابي بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة . يتجلى ذلك في الحاح المدرسة الأولى على « الأسلوب العربي الصميم » الذي يقترن بضروب محدودة ثابتة « من التفكير والخيال والإحساس » وذلك على النقيض من المدرسة الثانية التي تنبذ الأسلوب الثابت لهذه الضروب ، فتعمل على اطراحها لتمكين من التعبير عن أخفي العواطف المستسرة « التي كان

نعيمة ، وانتهاء بكتاب « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) لطف حسين ، وقد نقضه محمد الخضر حسين في العام اللاحق ، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتي الديار المصرية .

ولا شك أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعد مد « المدرسة الحديثة » في جوانبه النقدية المتعددة ، وتحولها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السائدة ويوازي تصاعد درجة الهجوم وتعدد جوانبه - في هذا المد - تصاعد موجة « المدرسة الحديثة » نفسها واندفاعها لتغمر كل الشواطيء الأدبية ، ومنها تونس ، على نحو تولدت معه موجة نشطة ، تدافعت محاضراتها في « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » وتدافعت كتاباتها في مجلة « العالم الأدبي » التي أصدرها زين العابدين السنوسي .

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن توجه إلى الشابي وأقرانه من أبناء « المدرسة الحديثة » في تونس - التهم نفسها التي كانت توجه إلى طلائع هذه المدرسة في مصر أو « المهجر » وأن تسبق محاضرة الشابي العاصفة محاضرة أخرى تذكر بطف حسين على نحو مباشرة فقد « قامت ضجة . . . إثر مسامرة امريء القيس التي أنكر فيها . . . المهدي وجود امريء القيس » (١٣) ، وأن يتولى محمد الحليوي الكتابة منتصراً للعقاد من كتاب الرافعي « على السفود » .

ويحدد الشابي الفارق بين المدرستين - في تقديمه ديوان « ينبوع » لأحمد زكي أبي شادي على النحو التالي (١٤) . « أما المدرسة القديمة فهي تزعم أن (في) اللغة العربية مزاجاً خاصاً لا يسبغ إلا ضرورياً محدودة من التفكير والحس

(١٣) أبو القاسم الشابي ، مذكرات (الدار التونسية للنشر ، تونس) ص ٥٧ .

(١٤) آثار الشابي ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

أديب الأمس لا يستطيع تصورها وإدراكها ، فضلاً عن التعبير عنها ونفخ الحياة فيها^(١٥) . وإذا كانت المدرسة الأولى تؤكد « التفكير والإحساس والخيال » بوصفها عناصر ذات مواصفات ثابتة ، كأنها عمود شعر لا سبيل إلى تغييره أو الخروج عليه ، فالمدرسة الثانية تنفي هذه المواصفات وتحطم هذا العمود ، لتحرر التفكير والإحساس والخيال ، فتؤكد حضور الشاعر الذي « يشعر ويفكر » ، ويجاوبنا بالعطف والحس والخيال ، وينسنا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال الفن وصوره ، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنيا هذا العالم ومعتقداته^(١٦) .

ويبدو الأمر - في هذا السياق - وكأن الشابي قد اختار مفهوم « الخيال » واعياً بأهميته الحاسمة في أية نظرية أو ممارسة للشعر ، وواعياً بأن إعادة النظر في هذا المفهوم هي المنطلق الأول في تجاوز التقاليد الإحيائية وتأسيس ممارسة إبداعية جديدة ، تؤكد انطلاقة « التفكير والإحساس والخيال » . ومن الواضح أن قراءة الشابي لأساتذته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه بالأهمية الخاصة التي ينطوي عليها الخيال في النظرية الرومانسية ، تلك الأهمية التي جعلت ناقداً مثل موريس بورا يقول :^(١٧) .

« إذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق بين الرومانسيين الانجليز وشعراء القرن الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية في الأهمية

التي خلعها الرومانسيون على الخيال وفي النظرة الخاصة التي نظروا بها إليه » . ولقد كانت أفكار الرومانسية الانجليزية عن الخيال - بوجه خاص - مبدولة للشابي في كتابات عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) وغيرهم . وإذا كنا نلمح - بالقدر نفسه - صدى أفكار كولردج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيلي (P.B.Shelley 1792-1822) ووردزودث (W. Wordsworth 1770-1850) وبيك (W. Blake 1757-1827) ومازلت (W. Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية . ولقد صارت هذه الأفكار جانباً من تصور « المدرسة الحديثة » للشعر . أعني التصور الذي يصل الشعر بالتعبير الوجداني ، ويصل التعبير الوجداني بفاعلية الخيال ، لتصبح هذه الفاعلية قرينة الإلهام والكشف من ناحية ، وعلامة على الشاعر الذي صار نبياً من ناحية ثانية . وإذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكري صدى لتمييز كولردج الشهير بين « الوهم » و « الخيال » ، ونجد في كتابات المازني صدى لأفكار شيلي ، أو نجد عند العقاد تأثراً واضحاً بهازلت فإننا نجد عند الجميع إيماناً شبيهاً بذلك الإيمان الذي دفع كولردج إلى أن يتصور الخيال بوصفه قوة الإدراك الحية التي ينطوي بها الشاعر على تكرار لفعل الخلق الأزلي للأنا المطلقة للكون^(١٨) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٦) للمصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٧)

— C.M.Bowra , The Romantic Imagination , oxford Univ . Press , London 1966 , p.I .

(١٨) على نحو ما نجد في تميزه الشهير بين « الخيال الأولي » والخيال الثانوي ، راجع :

— Princeton Encyclopedia of poetry and poetics , princeton Univ press , 1974 , p . 74 .

يصادق عليه العقل « أويتحد بالغرائز ، فلا تنطوي على قيمة إلا « إذا لم تخرج عن دائرة التعقل » (٢١) وكما يعارض الشابي المفهوم الاحيائي التراثي (القديم) للخيال في كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسي (الحديث) يؤكد كتاب الشابي القيمة الروحية للخيال ، فتقرأ في الكتاب جملاً حاسمة من قبيل (٢٢) :

« أريد أن أبحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهاية الانسان وهي الروح وآخره لانهاية الحياة وهي الله » .

« الخيال الشعري (هو) ذلك الخيال الذي يحاول الانسان أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة » .

« الخيال الشعري لا يضطر إليه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما في خفايا النفوس من صور ورسوم ، لأن الخيال الشعري هو فائوس الحياة السحري الذي لا تسلك مسالكها بدونه » .

ان هذه الجمل دوال تشي مدلولاتها بالسياق المحدد الذي يتحرك فيه مفهوم الشابي ، عن الخيال فهي دوال تعبر الكتاب بالنظرية الرومانسية للشعر ، وتنطوي على بعض ما تتضمنه هذه النظرية من أصول معرفية وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابي دونها .

٢ - ١

يبدأ الشابي كتابه بتحديد رأيه في الخيال عبر نقاط

والفارق بين هذه الفكرة ودلالة بيت العقاد الشهير (١٩) :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس .
والشاعر الفذ بين الناس رحمن
فارق يسير يصل بين الشعر والكشف ، ويصل بين الكشف وقدرة الخيال على الخلق . ويبدو أن هذا النوع من الايمان هو الذي يصل جماعة « الديوان » بجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) على نحو من الانحاء ، خصوصاً في منطقة التأثير بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح في جبران فيما يتصل بالايمان بقداصة الخيال ، وما يؤكد هذا الايمان من عبارات حاسمة من قبيل (٢٠) :

« ان عالم الخيال هو عالم الأبدية . إنه الصدر المقدس الذي يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادي . إنه عالم مطلق خالد ، بينما عالم الطبيعة محدود زائل . وفي هذا العالم الخالد ، وحده ، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التي نراها منعكسة في مرآة الطبيعة ، فنحن لا ندرك الأشياء في هيئاتها الأزلية إلا في الخيال الانساني الذي هو بمثابة الجسد المقدس للمخلص والكرمة الصافية للخلود » .

ولقد كان لهذا الايمان البالغ بالقيمة الروحية للخيال أثره اللافت في تكوين فكر أبي القاسم الشابي ، هذا التكوين الذي جعله ينفر من فهم محمد الخضر حسين لفاعلية الخيال ، بكل ما ينطوي عليه هذا الفهم من تهوين لشأن هذه الفاعلية التي قد يوصف بها « ما لا

(١٩) عباس العقاد ، ديوان العقاد (القاهرة ١٩٦٧) ص ٤٧ .

(٢٠)

C.M.Bowra , op. cit , p. 11 .

(٢١) الخيال في الشعر العربي ، ص ٩ .

(٢٢) الخيال الشعري ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢ .

ثلاث أساسية. تتصل أولها بضرورة الخيال من حيث وظيفته الأولية التي لا غنى عنها في الحياة الانسانية بكل أطوارها . وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائي من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحي والمادي أو بين الشعور والفكر ، أو بين الحقيقة والمجاز . أما النقطة الثالثة فينقسم فيها الخيال الى قسمين : « قسم اتخذ الانسان ليتفهم مظاهر الكون وتعابير الحياة ، وقسم اتخذ لظهور ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف » (ص : ٢٠) .

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذي يبنى عليه مفهوم الخيال عند الشابي. وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب ، بل بغيرها مما يتناثر في كتابات الشابي التي نعرفها، اكتملت صورة البناء النظري للمفهوم ، بكل ما ينطوي عليه من جوانب معرفية وميتافيزيقية . وأول أبعاد هذه الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى ، ويرتبط بما تنطوي عليه من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك انساني أو كل معرفة بشرية. قد يكون هناك فارق - في طبيعة هذه المعرفة - بين خيال الانسان الأول الذي يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التي يملئها العقل . ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الانسان الأول ، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل، فستظل معرفتنا الانسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للدراك ومعتمدة عليه . ولا غرابة في ذلك فالانسان « مضطر إلى الخيال بطبعه ، محتاج إليه بغريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله » (ص : ٢٤) وسيظل الأمر كذلك ، « مادامت الحياة حياة والانسان انسانا » (ص : ١٨) فالخيال - من هذا المنظور - « حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا اذا اضمحل العالم » - فيما يقول الشابي - أو اضمحلت المعرفة الانسانية - فيما يمكن أن نضيف مفسرين .

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال - الوسيط الأول - وبين الخيال الذي يعول عليه الشاعر في عمله فارق في الدرجة فحسب (ولنتذكر ما يقوله الشابي من « أن الانسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر (ص : ٢٠)) يضاف إلى ذلك أن الخيال الثاني يعيد للدراك الانساني وحدته الاولى المفتقدة بين العوامل والأشياء ، ليصبح الكون كله نسيجاً حياً ، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع .

وسواء كنا نتحدث عن الخيال الأول أو الثاني فإن الوحدة التي يؤكد كلاهما هي التي تعطي للكون معناه المتصل الذي أوله لانهية الانسان - وهي الروح - وآخره لانهية الحياة - وهي الله . لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التي يكتشفها الخيال بين الكائنات والأشياء . إن هذه العلاقات هي التي تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات ، فتفسر الكون للانسان ليتعرفه ، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه .

وما بين التعرف والتعبير - تنطوي فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة ، تضم طرفين يكابد الشابي في صياغة مصطلح لهما ، بل يتأني عليه - في غير حالة - إدراك العلاقة المتبادلة بينهما . أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابي « الخيال الشعري » أو « الخيال الفني » . وأما الطرف الثاني فهو « الخيال اللغوي » أو « الخيال المجازي » أو « الخيال الصناعي » والطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التي يتفهم بها الانسان - بواسطة الخيال - « سرائر النفس وخفايا الوجود » وهو « هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال » (ص : ٢٦) . وهو خيال فني « لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على الوجود » وهو خيال شعري « لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور » (ص : ٢٦) . أما الطرف الثاني فهو

الرومانسية - من يقول بمثل هذا التعاقب ، أو يفصل بين فعل الخيال في التعرف وفعله في التعبير .

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ، من منظور التعارض بين كتاب الشابي وكتاب محمد الخضر حسين ، فإن العلاقة نفسها تبدو في ضوء جديد مغاير. ولنلاحظ أن الشابي يجعل الخيال الشعري أسبق في الوجود من « الخيال اللغوي » على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين « الحقيقة » والمظهر ، أو شبيهة بالتعاقب الذي يصل بين المحتوى الروحي للادراك والشكل المادي اللاحق الذي يحتويه . قد لا تختلف هذه العلاقة الثنائية - في جذرها الشكلي - عن العلاقة المماثلة التي تنفصل فيها المعاني عن ألفاظها وتسبقها في كتاب محمد الخضر حسين . ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكتائين . وإذا كان التركيز في كتاب محمد الخضر حسين يتوجه إلى « التخيل » من حيث هو أداء لغوي متميز لمعان سابقة عليه ، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المخيل ، وليس إلى المعنى ذاته أو محتواه المجرد . والحال على النقيض من ذلك عند الشابي ، ذلك لأن « الخيال الشعري » يرتبط بالادراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداء ، أما الخيال اللغوي - أو اللفظي - فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الادراك ، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الميراثية ، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي إلى الروح والقلب والشعور. أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو صورة للأصل ومظهر له . والمظهر في السياق الفكري الذي يتحرك فيه الشابي أدنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها ، بل إنه قد يبعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها . ولذلك خص الشابي الطرف الأول - من نوعي الخيال - بصفتي

أقرب إلى فاعلية التعبير التي ينطق بها الإنسان - بعون من الخيال - ما يؤرقه من شعور ، أو يصوغه بكلمات هي أعجز من أن تؤدي هذا الشعور لولا الخيال . ويحدد الشابي هذا الطرف بأنه ما يتخذه الإنسان « لظهور ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف » (ص : ٢٠) .

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال - في كتاب الشابي - على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الخضر حسين في الاعتبار ، فقد ننتهي - في حماس وصله بأسلافه الرومانسيين - إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة ، وأن فاعلية النوع الثاني ليست إلا وجهها آخر لفاعلية النوع الأول منه ، وإذا كان « الخيال الشعري » - من هذا المنظور - هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التي تصل بين عناصره لتحديد معناه وغايته فإن « الخيال المجازي » ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة ، خصوصاً حين يعدل الخيال من علاقاتها المؤلفبة ، ويصوغ منها وفيها صوراً جديدة ، تؤدي الشعور المصاحب لتعرف الكون. وهناك ما يدعم هذا الفهم في كتاب الشابي ، خصوصاً حين نقرأ :

« والقسم الأول (الشعري) أقدم القسمين في نظري نشوءاً في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولاً حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب » (ص : ٢٠) .

قد يلفت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابي ، وقد نقول إن كلا النوعين من الخيال وجهان لعملة آنية واحدة لا تعاقب فيها أو انفصام ، وإن أفعالها الحرة تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لا تفقد تواصلها الآني أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز « الخيال » عن « الوهم » لو عدنا إلى تمييز كولردج الشهير) . ولكننا لن نعدم - في السياق الأوسع للنظرية

« وأي فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلاً ؟ »
(ص : ٢٦ - ٢٧) .

وإذا تدبرنا دلالة الصفات التي يلصقها الشابي بهذا القسم الثاني من الخيال أدركنا ما تتضمنه نظرة الشابي من تهوين لشأن ذلك الخيال الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نصل هذا النوع الثاني (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية ومنها ما يقوله محمد الخضر حسين من أن الخيال يتصرف في المواد التي يستخلصها من الحافظة، على وجوه شتى : أحدها تكثير القليل ، ومنها تكبير الصغير ، ومنها تصغير الكبير، ومنها جعل الموجود بمنزلة المعدوم ، ومنها تصوير الأمر بصورة أخرى ، ولهذا الأخير أربعة أحوال : أحدها تخيل المحسوس في صورة المحسوس ، وثانيها تخيل المعقول في صورة المحسوس، وثالثها تخيل المعقول في معنى المعقول ، ورابعها تخيل المحسوس في صورة المعقول . وتلك هي « فنون الخيال » في كتاب محمد الخضر حسين (ص : ٢٧ - ٣٦) .

وعندما يلصق الشابي بهذا القسم من الخيال صفتي ، المجازي ، والصناعي ، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة لجعل منها « مباحث جافة » لا نلمس فيها نبض « النفس الانسانية » فإن الصفات نفسها تنفي القيمة عن هذا الخيال (التخيلي) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعري) ، ذلك الذي يقترن - أول ما يقترن - بالشعور ، ويتصل - أول ما يتصل - بالقلب ، فينطوي على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للعقل أو المنطق أو « التخيل » الذي يتبع نواهي الأول وينقسم بمقولات الثاني .

وإذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور ، عند الشابي فإن هذه الصلة هي التي تؤكد حاجة الانسان إلى الخيال ، ذلك لأن الانسان « وإذا أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه ، فهو لم يزل يحتكم

« الشعري » و « الفني » ووسمه بكل صفات القداسة والتبجيل ، وجعله قرين نهر الانسانية الجميل الذي يبدأ من روح الانسان وينتهي بالروح الكلي المطلق للكون ، أو الله . وفي المقابل ، حصر الشابي الطرف الثاني في صفات تبدأ من اللفظي لتنتهي بتسوية بين « المجازي » و « الصناعي » .

وليس « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين - من هذا المنظور - سوى ذلك الخيال « المجازي » أو « اللفظي » - الخارجي الذي يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحي . ولذلك فهو قرين « الصناعة والبلاغة » بكل ما يعثور هذين المصطلحين من مدلولات سالبة لا تفارق ذهن الشابي . وإذا عدنا إلى كتاب الشابي نفسه وجدناه ينطق ذلك كله بوضوح ، فتقرأ :

« أما القسم الثاني (من الخيال) فإنني أسميه الخيال الصناعي لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ، وأسميه الخيال المجازي ، لأنه مجاز على كل حال سواء قصد منه المجاز كما عندنا الآن أم لم يقصد منه كما عند الانسان القديم . . ولا أريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية ، لا من هاته الناحية ولا من تلك ، لأن لمثل هاته المباحث هواتها وأنا لست منهم - والحمد لله - ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد جاف في نظري لا غنية فيه ولا جمال . ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها ، ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمة . . ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك النبض الحي الخفوق المترنم بأنباء النفس الانسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود »

إلى الشعور ، وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس ، واحتكامه (الإنسان) الى الشعور يدفعه الى استعمال الخيال « (ص : ٢٤) وإذا مضينا مع هذه الصلة الى نهايتها الحتمية تكشف المفهوم عن وضع جديد تحتله « الخيلة » لتفارق هوان صلتها بالحواس والفرائز ، وتخضوعها من ثم إلى العقل في كتاب محمد الخضر حسين ، إلى سمو صلتها بالشعور وصحبتهما للقلب ، في كتاب الشابي وشعره على السواء .

ويقدر اتصال الخيال بالشعور ، في هذا السياق ، يصبح كلاهما أصل الابداع وعلته ، ليصبح الشعر - كالأدب - تعبيراً عن الشعور ، فيؤكد الشابي - على نحو متكرر « أن الخيال الشعري منشأة الاحساس الملتهب والشعور العميق » (ص : ٦٧) ويقدر تجاوب الشعور مع الخيال ، ليؤكد كلاهما سمو المعرفة الروحية للقلب ، بالقياس الى المعرفة الآلية الباردة للعقل ، يصبح العقل نفسه دريئة للهجوم ، في سياق أوسع يبدأ بما يقوله إيليا أبو ماضي

(٢٣) :

سيرت في فجر الحياة سفينتي
واخترت قلبي أن يكون امامي
ويصل ما يقوله نسيب عريضة (٢٣) :
فلنترك العقل حيث يبغني
فليس للعقل من شعور

بما يقوله الشابي :

عش بالشعور ، وللشعور ، فلنما
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير

.....
.....
واجعل شعورك ، في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ، ومشى بها
بين الجماجم ، والدم المهدور
وعدا بها فوق الشواقي ، بأسها
متغنيا ، من أعصر ودهور
والعقل ، رغم مشيبه ووقاره ،
فما زال في الأيام جد صغير
يمشي ، فتصرعه الريح ، فيثني
متوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يسأل نفسه ، متفلسفا
متنطسا ، في خفة وغرور :
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف .. ياله
من ساذج ، متفلسف ، مغرور
(ص : ٣١٩ - ٣٢١)

ليغدو هذا المنظور الجديد - من ناحية - بمثابة مواجهة أخرى للمفهوم الاحيائي للخيال ، ويغدو - من ناحية ثانية - بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية الخيال .

لقد ذهب محمد الخضر حسين إلى أن التفاضل بين المعاني التخيلية يقع على « غرابة الجامع بين الاجزاء المؤلفة ثم التوسع في الخيال ويعدده عن البساطة مع الالتئام بالذوق السليم » (ص : ٥١) . وذلك فهم يرجع التفاضل إلى أساس عقل صارم يرتبط بالعلاقات

الأولى إلا في مستوى النظر فحسب ، ولكن الأمر لم يكن يسيرا - على هذا النحو - عند الشابي .

لقد اقترن الجانب اللغوي من الخيال - في ذهنه - بالتقسيمات البلاغية للتخييل - أو المجاز - فنفى عنه القيمة بالقياس إلى « الخيال الشعري » وفهمه - أي الخيال المجازي - بوصفه فاعلية لاحقة تجسد حدوس الخيال الأول في المكانة والوجود . ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تتسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلي الخادع في جانب من جوانبها ، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة في توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية في آن فلقد وصل الشابي بين نظريته الخاصة إلى « الخيال المجازي » والنظرة الرومانسية العامة إلى اللغة ، وتعامل مع هذا الخيال المجازي على أساس من قصور اللغة العامة في توصيل أعماق الشعور الفردي للشاعر ، وعلى أساس من قصور المظهر المادي في آداء الحقيقة في الوقت نفسه .

ان الشاعر - فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية - يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ ، لأنه يعاني شعورا داخليا فريدا في نوعه وسماته ، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يصطدم باللغة التي يتعامل بها الآخرون ، إن هذه اللغة لا تصف إلا ما يجمع الأفراد ، ولذلك فهي تتصف بالنمطية والتعميم ، وبالقدر نفسه تتصف بالعجز في التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر ، والشاعر عن غيره من البشر ، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة . ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد ، في لحظة خاصة فريدة ، ولأنه يريد توصيل خصوصية هذا الشعور وخصوصية لحظته إلى الآخرين ، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله ليواجه عجز اللغة ، وعندئذ تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز ، ينطوي على إعادة تشكيل علاقات اللغة في

المنطقية التي تنبني بها الصور الخيالية ، بكل ما يتسم به بناؤها من ندرة والتثام يقرهما الذوق السليم للعقل . ولقد كان محمد الخضر حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي ، عندما تقبل مبدأ السرقة في المعاني التخيلية على أساس من « الكسوة البديعة » التي « تكون أدل . . . على البراعة » التي يزيد بها فضل الفرع على الأصل (ص : ٦٥ - ٦٩) .

وليس لمثل هذا الفهم مكان - بالقطع - في السياق الذي تتحرك فيه أفكار الشابي ، ذلك لأن مبدأ السرقة نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التي ينطوي عليها الشعور المبدع في كل حالة . يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه - في هذا السياق - إلى الشكل الخارجي المنطقي ، بندرته أو غرابته ، بل إلى المحتوى الروحي نفسه . ومادامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور ، في هذا السياق ، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور ، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق . ولذلك يمكن التمييز بين درجات للقيمة - في الخيال - على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه ، ليقول الشابي :

« الخيال مصدره الشعور ، فما كان الشعور دقيقا عميقا إلا وكان الخيال فياضا قويا » (ص : ١٢٢ - ١٢٣) .

ولكن إذا كان الخيال الفياض قرين الشعور العميق ، في الفعل المتحد للمعرفة والابداع ، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات ؟ قد نقول إن الخيال يصل بين المدركات في علاقات جديدة ، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا في جدته واتحاد عناصره وقد نقول إن فاعلية الخيال في المدركات هي نفسها فاعليته في الكلمات ، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن

غيرها من الاصوات عن كل مافي النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر» (٢٦). وكتب عبدالرحمن شكري قصيدته الشهيرة «معان لا يدركها التعبير» (٢٧) وهي قصيدة تتجاوب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة (٢٨) من «نقص اللغة البشرية كأداة للافصاح عما يجول في النفس» ومع ما قاله طه حسين (٢٩) في أوائل العشرينيات :

« وقد أطيل القول فلا أقول شيئا ، وقد أتكلف تخير الألفاظ فلا أجد ما أؤدي به شيئا عما أجد في نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس في نفسه . . وأعترف وأظن غيري من الكتاب يعترفون بالعجز . . لأن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف ، ولأن الألفاظ التي أتاحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والاهواء التي لا نحصى » .

ويؤكد الشابي دلالة سياق هذه النصوص السابقة ، ولكنه يكيفها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التي يواجهها الشاعر بالخيال ، فيقول :

« ان اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض - من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الانسان ، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الانسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية ، وآلامها وكل مافي الحياة من فكر وعاطفة وشعور ، بل انها لا

مجازات وتراكيب جديدة . وكأن الخيال بعد أن يقوم بعمله الأول بين مدركات الشعور - في الداخل - يعود ليقوم بعمله بين معطيات اللغة - في الخارج ، ولكن اللغة ليست أداة طيعة في كل حال . إنها تتأهب على الشاعر كما يتأهب المظهر على أداء الحقيقة ، فتغدو اللغة معضلة تعبيرية لا بد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها في الوقت نفسه .

ولذلك كان لامرتين (الذي تهوس به الشابي في ترجمة أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز « اللغة الناقصة القاصرة » وتلك هي (٢٤) :

« لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم ، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة ، تصهرها نفوسنا بقوتها ومحبتها واضطرابها صهر المعدن الأبى على النار ، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدمة كألسنه اللهب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا . . . لقد كنت أجاهد . . . فقر هذه اللغة وجودها لأنني مضطر إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة السماء » .

ولقد عبر أعلام الرومانسية العربية عن مكابدتهم قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرتين فيؤكد العقاد (٢٥) - في « الفصول » (١٩٢٢) - « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي » ، وكان المازني يؤكد أن كل أداة للتعبير أداة ناقصة ، لأنه من العسير على المرء « أن يعبر » بالألفاظ أو

(٢٤) رسائل - صحائف من العشرين ، نقله الى العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٦١) ص ١٥٨ - ١٥٩ .

(٢٥) نقلا عن ميخائيل نعيمة ، الغريال (بيروت ١٩٧٥) ص ٢٥٠ .

(٢٦) ابراهيم المازني ، حصاد الحشيم (القاهرة ١٩٤٧) ص ١٠٤ .

(٢٧) ديوان عبدالرحمن شكري (الاسكندرية ١٩٦٠) ص ١٢١ .

(٢٨) الغريال ، ص ١٠٦ .

(٢٩) طه حسين ، لحظات ، المجلد الحادي عشر من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٤) ص ٢٠٤ .

تقتدر* على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال يمدّها بقوة ماكانت لتجدها لولاه . وكيف يتصور من هذه اللغة الخامدة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبها ذلك اللهب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الانسانية الخالدة بكل ما فيه من توهج وتألّق وضياء ؟ (ص : ٢٥) .

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة ، أو أن نلمح - بوجه خاص - تجاهب أصداء ترجمة الزيات لروفايل لامرتين في عبارات الشابي عن « اللغة الخامدة » و « المادة الباردة » و « اللهب المقدس » . ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازي ، في كتاب الشابي إن هذا العون - على أي حال - لا يمضي إلى نهايته الطبيعية التي يمكن أن يؤكد معها الشابي أن الخيال المجازي ، مجرد وجه آخر لفاعلية أساسية متحدة وآنية . اذ يظل هذا الخيال قرين « الصناعة » و « التخيل » ، فيظل قرين « اللغة الخامدة » التي منشؤها هاته المادة الباردة ، ليظل مظهرها أدنى قيمة من الحقيقة الروحية التي تتصل بهذا « اللهب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس » حيث الخيال الشعري .

ويصل الشابي - من هذا المنظور - بين الشكاية الرومانسية العامة من عجز اللغة وسوء الظن الخاص الذي يكتنه للخيال (التخيلي) الذي يتحدث عنه محمد الحضر حسين ، فتتجاوب الشكاية الرومانسية مع سوء الظن ، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر ، ليسقط كلاهما ظله على الخيال باطلاقه ، فيقول الشابي في النهاية :

« إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الامانة السماوية مهما بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الانسانية فسيحة لانهاية باقية . وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكثر الأبدى الذي يمدّها بالحياة والقوة والشباب ، ولكنه مهما أمدّها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الانسانية من عمق وسعة وضياء » (ص : ٢٦) .

٢ - ٢

لنقل مع الشابي - إن الخيال الشعري ، نشاط للنفس الشاعرة ، يتحرك مجاله الابداعي ما بين مطلق محدود هو لانهاية الانسان (أو الروح) ومطلق كلي هو لانهاية الحياة (أو الله) فمعنى هذه العبارات - في آخر الأمر - أن الخيال الشعري نشاط معرفي يتحرك ما بين قطبي الحقيقة الداخلية للانسان والحقيقة المطلقة للكون . ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تجعل العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متنافرين ، بل أشبه بعلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة ومجلاها في النفس الشاعرة ، فهي علاقة تنطوي معها حركة الخيال على ما يشبه الانعكاس ، بالمعنى الذي يجعل الحقيقة الخارجية تتجل في النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية ، أو المعنى الذي يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لنظل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه . وإذا استبدلنا « القلب » بالنفس الشاعرة - في هذا السياق - فإننا نظل نتحدث عن العلاقة نفسها ، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية في المقام الأول ، أو

وبحار وكهوف وذرى
ويراكين ووديان وبيد
وضياء وظلال ودجى
وفصول وغيوم ورعود
وثلوج وضباب عابر
وأعناصر وأمطار تجود
وتعاليم ودين ورؤي
وأحاسيس وصمت ونشيد
كلها تحيا بقلبي حرة
غضة السحر كأطفال الخلود
(ص ٤٥٣ - ٤٥٤)

وتحوم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي يغدو امرأة ، تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه ، على نحو يذكر بشعر ابن عربي بوجه خاص (٣١).

وإذا كانت دلالة « القلب » - من هذا المنظور - تؤكد الطرف الأول من ثنائية الروح / الله - وتدنو من التصوف كل الدنو ، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية بالطرف الثاني ، فتحوم حول التصوف مرة أخرى ، لتؤكد فاعلية الخيال ، بل تجعل منها مجل للخلق

تسليم بأن « القلب » أشبه بالمرأة التي يتحدث عنها الصوفية والتي يشير إليها بيت ابن عربي (٣٠).

قلب المحقق مرآة فمن نظرا
يرى الذي أوجد الأرواح والصورا
وتحوم دلالة « القلب » - في شعر الشابي - حول هذا البعد الصوفي للمرأة - ولذلك يظل « القلب » - في هذا الشعر - قرين الشعور اليقظ الذي يسمو على العقل ، وقرين الشاعر الذي يعيش بهذا الشعور :

في نشوة صوفية ، قدسية
هي خير ما في العالم المنظور
(ص ٣٢٣)

وإذا كانت هذه النشوة التي تنبع من القلب توميء إلى المعنى الصوفي للمعرفة ، في قصيدة « فكرة الفنان » فإن الالهام السريعة تتحول إلى إشارة موسعة ، في قصيدة « قلب الشاعر » حيث نقرأ :

كل ما هب وما دب وما
نام أو حام على هذا الوجود
من طيور وزهور وشذي
وينابيع وأغصان تميد

(٣٠) ديوان ابن عربي (مكتبة المتنبي ، بغداد) ص ١٧ .

(٣١) يلفتنا محمد هبدالحى الى التشابه بين أبيات الشابي والأبيات التالية لابن عربي من « ترجمان الاشواق » .

كل ما أذكره من طلل	أو ربوع أو سفلا كلما ...
وكذا السحب اذا قلت يكت	وكذا الزهر اذا ما ابتسما
أو يروق أو رهود أو صبا	أو رياح أو جنوب أو سما
أو طريق أو حديق أو نفا	أو جبال أو رحيل أو رما
كل ما أذكره مما جرى	ذكره أو مثله أن تنفها
منه أسرار وأنوار جلت	أو علت جلاء بها رب السما
لمؤاني أو فؤاد من له	مثل مالي من شروط العلما
صفة قدسية علوية	أعلمت أن لصفتي قدما

راجع :

— Muhammad Abdul - Hai , Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic poetry Ithaca press , London 1982 , p. 76 .

الالهي . وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة « قلب الشاعر » :

ههنا في كل آن تمحي

صور الدنيا وتبدو من جديد

(ص : ٤٥٦)

بذلك البيت الدال من قصيدة « صلوات في هيكل الحب »

في فؤادي الغريب تخلق أكوان
من السحر ذات حسن فريد
(ص : ٣١٢)

يبدو هذا المجلد الصوفي للقلب ، من منظور يؤكد فعل الخلق الذي يقوم به الخيال . وتتجارب « صور الدنيا » التي يعيد القلب خلقها كل آن - في البيت الاول - مع « أكوان السحر » التي تتخلق « في أشكال ذات حسن فريد » - في البيت الثاني - ليؤكد التجارب معنى « النشوة الصوفية » التي يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل ما في العالم المنظور ويسمو عليه ، فينطوي خلقه على عنصر « من معنى الألوهية التي تخلق (من) المادة الصماء حياة ساحرة وفلكا دائرا (أثار الشابي ص : ١٤١) .

من المؤكد أن الشابي لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد للتصوف . ومن المؤكد أنه لم يكن على معرفة دقيقة بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال - سواء عند ابن عربي أو ابن الفارض . ولكن القرابة بين الشابي والتصوف قرابة لافتة ، تؤكد أهميتها المعرفة القلبية في كتاباته كما يؤكد لها الحاحه على مبدأ « الحب » الذي يصل بين الكائنات والأشياء في وحدة « شيدت على العطف العميق » أو وحدة تنسرب في هذه الجمل الدالة من مذكراته :

« أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود ، وأشعر بأننا في هذه الدنيا - سواء في ذلك الزهرة الناضرة أو الموجة الزاخرة ، أو

الغادة اللعوب - لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة ، فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ولكنها متحدة المعاني (ص ٢١ - ٢٢) .

قد نقول ان هذه القرابة التي تصل الشابي بالتصوف ترجع الى اطلاعه الادبي أكثر مما ترجع الى اطلاعه النظري في التراث الصوفي . وذلك صحيح الى حد بعيد . ولكن هذه القرابة - على أي حال - تؤكد البعد الروحي للخيال الشعري من ناحية ، وتصل هذا البعد بتصوير متميز للنفس الشاعرة أو « القلب » من ناحية ثانية ، لتذوب - بعد ذلك - في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأدنى .

والنفس الشاعرة - فيما يراها الشابي - منبع الشعور العميق الذي ينفذ الى أغوار الأشياء فيكشف سترها بالخيال ، وهي القلب الذي يشف ليدرك مالا يدركه الآخرون ، عندما يسمو فيه الشعور ليتحد بالجوهر الخالص لموضوعه ، ويخلق الشابي على هذه النفس مجموعة من الصفات تجعل منها شبيهة بذلك العنصر النوراني الذي يهبط نقيًا من عالم الملأ الأعلى ليعيش مغتربا في عالم الملأ الأدنى ، ولكنه يمس بنقاء عنصره كل ما يتحد معه أو ينبع منه ، فتبدو هذه النفس كأنها مجلي آخر لهذه « الورقاء » التي هبطت من « المحل الأرفع » لتعاني سجن المادة وغربة الأجساد ، في عينية ابن سينا المعروفة .

والقرابة لافتة بين هذه « الورقاء » وصورة الشاعر التي تنطوي على رمزية « الطائر في شعر الشابي وكتاباته النثرية على السواء . ولكن صورة الشاعر - عند الشابي - لا تدنو من هذا البعد الصوفي - المتضمن في عينية ابن سينا - الا لتؤكد بعدا خاصا بسياقها أعني بعدا يتضمن هذه الثنائية الجديدة التي يتعارض فيها « الطائر المحلق صوب الأعلى مع » الناس الذين ينحدرون صوب الأدنى .

ان الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف » - في كتاب الشابي عن « الخيال الشعري » - يتحول - في مذكراته الى « بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في صميم الحياة ، فهو يبكي ويتحب بين أنصاب جامدة لا تدري أشواق روحه ، ولا تسمع أنات قلبه الغريب » (ص ٣٢٠) . وكلاهما يقترون برمز دال ، يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو :

أنا طائر متفرد مترنم
لكن بصوت كآبتي وزفيري
(ص ١٨٧)

يا طائر الشعر روح على الحياة الكثيرة
وامسح بريشك دمع القلوب فهي غريبة
وعزها عن أساها فقد دهتها المصيبة
وأنت روح جميل بين المصاب الجديية
فانفخ بها من لبيب السماء روحا خضيبية
(ص ١٨٤)

أنت قلب الشاعر المتعب بالحلب النمر
سأه موطنه الضنك ومأواه الحفير
فهفا والشوق يذنيه الى النور الخفير
ثم أمسى بين أفنان الغياض العازفة
شاعرا ينشطر الوحي الجميل
من حياته (ص : ٥٢٣)

ويتضمن هذا الرمز المتكرر - ضمن ما يتضمن في سياقه من شعر الشابي - دالتين أساسيتين تفضي كلتاهما

الى الاخرى . أما أولاهما فتصل بهذه « الورقاء » التي تهبط من « المحل الارتفاع » في عينه ابن سينا - الى « الحياة الكثيرة » في شعر الشابي - كأنها « روح جميل » يهفوه شوقه الى موطنه الأصلي « حيث النور الخفير » . والصلة وثيقة بين هذا « الروح الجميل » في شعر الشابي - وبين الشاعر الذي يتحول - في كتاباته الثرية - الى « روح الهي نبيل » (٣٢) ينطوي على « شيء من معنى النبوة » ، وعلى « عنصر من معنى الألوهة » (٣٣) ، إنها الصلة التي تجعل الشاعر طائرا مقدسا : يخلق حيث لا يصل البشر « ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر النائية بين نوايس العالم وبهاء الوجود » (٣٤) ونحن روحه - دائما - الى الجمال المطلق الذي جبل منه عنصرها ، فتظل تفتش عنه في أي مظهر كان « فان فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تظفر به » (٣٥) ويرى هذا الطائر - أخيرا - مالا يراه غيره من الطبيعة ، فهي « كائن حي يترنم بوحى السماء » في ناظره وسمعه ، لأنه يحس بما في قلبها الذي هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الالهي الوضيء فاذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق واذا العالم كله معبد لهذه الحياة (٣٦) .

هذه الدلالة التي تصل الشاعر بالطائر السماوي ، فتصله بالورقاء التي تتضمنها عينه ابن سينا ، تفضي الى الدلالة الثانية التي يتعارض فيها عالم الملائكة الذي ينتمي اليه هذا الطائر مع عالم الملائكة الأدنى التي تنتمي اليه « دنيا الناس » على نحو يذكر معه هذا الطائر السماوي -

(٣٢) أبو القاسم محمد كرو ، الشابي (بيروت ١٩٦٠) ص ٢٧٣ .

(٣٣) آثار الشابي ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .

(٣٥) الخيال الشعري ، ص ٧٠ .

(٣٦) المصدر السابق ص ٦٥ .

عند الشابي - بطائر سماوي آخر ، هو « عصفور الجنة »
في قصيدة عبد الرحمن شكري التي نقرأ فيها : (٣٧)
ألا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لازور ويهتان
فلا تعتد بالناس فما في الخلق انسان
وجد لي منك بالشعر فلانا فيه اخوان

ولذلك يجي الشاعر (الطائر السماوي) فيما تنطق به
دوال ديوان الشابي - « في عالم فوق الزمان » الذي تعرفه
« دنيا الناس » لا يأبه لصخب « الحياة الكثيبة أو عراق
المنافع في « الهضاب الجديدة » بل يصيخ سمعه الى
« الصوت الالهي » داخله ، ليتكشف له « صميم
الوجود » و « روح الكون » فتدوب روحه « في فجر
الجمال السرمدى » وتنطق قصيدته « بالوحي المقدس »
ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالمين في تحليقه بين
الملأ الأعلى والملأ الأدنى يهبط على الملأ الأدنى بالمعرفة
المقدسة التي تنطقها قصيدته . وعندما نتلقى - نحن أبناء
هذا العالم الثاني - قصيدته بالقبول ، ونسلم أنفسنا
اليها ، خاشعين كأننا نستمع « الى الوحي من لسان
القدرة الازلية » (٣٨) تحملنا هذه القصيدة الى « دنيا
الخيال » وتظهرنا « في نار الجمال » فنمسو على ماديتنا ،
ونغدو أشبه بهذه الكائنات الشفافة التي تقول عن
نفسها :

نحن مثل الربيع ثمشي على أرض
من الزهر والرؤى والخيال
(ص ٤٠١)

ولكن طبيعتنا الارضية - نحن الذين ننتمي الى العالم
الأدنى - تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس ، وطبيعته
السماوية التي تنتمي الى العالم الأعلى تجعل منه نقيضا

لنا ، فيصبح مقامه بيننا أشبه بمقام « النبي المجهول »
ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيه ،
وصم سمعه عن سؤاله الملح :
أين يا شعب روحك الفنان
أين الخيال والالهام ؟
(ص ٤٢٦) .

فيتحول هذا النبي المجهول الى « صوت تائه » يهيم
في البرية ، ويشدو بحزنه « كطائر الجبل » لينطق
« كآبته » التي خالفت نظائرها ، ولكن على نحويتكشف
فيه حنينه الى عالمه الأول - « المحل الارتفاع » الذي
هبطت منه « الورقاء » فنسمع :

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واجما مغموما
ليتني لم أزل - كما كنت - ضوئا
شائعا في الوجود غير سجين
(ص ٢٠٣)
وتغل « كآبة » هذا الطائر قرينة تشرده عن عالمه
السماوي ، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه ، وأله
قرين شكواه « الى الله » :

أنت أنزلتني الى ظلمة الارض
وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أسبح في الأفق
وأصغى الى خرير المياه
وأغني بين الينابيع للفجر
وأشدو كالبلبل التباه
(ص ٢٤٠)

ويقدر تعارض الأعلى مع الأدنى ، في هذه الثنائية
الجديدة التي تفصل النبي المجهول عن شعبه الجاحد ،

(٣٧) ديوان عبد الرحمن شكري ، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

(٣٨) الخيال الشعري ، ص ١٠٣ .

يلقاه « النبي المجهول » بعيداً عن شعبه الجاحد ،
خصوصاً حين ينأى هذا النبي عن الآخرين ليخلق
لنفسه دنيا جديدة ، يستبدل فيها بالقبح الخارجي لدنيا
الناس الجمال الداخلي للقلب ، فنقرأ :

في فؤادي الرحيب
معبداً للجمال
شيدته الحياة
بالرؤى والخيال
(ص ٣٩٧)

وعندما يجد « النبي المجهول » - المتخيل المتوحد -
ملاذه في « الفؤاد الرحيب » يتحول عالم الخيال الى
ارتحال في عالم « الحلم » ليغدو الحلم - بدوره - سفراً عن
« دنيا الناس » ويديلاً عنها . ولكن يصبح الحلم قرين
« الوهم الجميل » من حيث اتصالهما بدنيا « الرؤى »
ومن حيث تعارضهما مع دنيا الناس ، وما أن يبدأ النبي
المجهول تباعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يدنو من
« الوهم الجميل » :

ويقوده الوهم الجميل للجنة
الأحلام منها ينتقي وينضد
ويصوغ من درر الخيال قللدا
منها السعادة في السرى تتخلد
(ص ٥٣٠)

وإذا كان « الوهم الجميل » الذي يفضي الى « لجة
الأحلام » (حيث تستطع « درر الخيال ») قرين ارتحال
في الشعور ، أو في « معبد القلب » فإن هذا الارتحال
يوازيه ارتحال آخر هو مجل له في المكان فحسب . وذلك
هو الارتحال الى « الغاب » حيث التوحد في زمان -
الشعور وعزلة المكان على السواء ، فنقرأ :

في الغاب ، دنيا للخيال وللرؤى
والشعر والتفكير والأحلام
(ص ٤٦٣)

يتعارض في الخيال مع الواقع ، ليقترن الأول بالارتفاع
والسمو والتحليق والروح ويقترن الثاني بالانضاع
والجمود والمادة والجسد . ولذلك يبدو « الخيالي » في
جانب منه في شعر الشابي - قرين مل ما يسمو بالروح
وينأى بها عن وضاعة المادة وغريزة الجسد وجمود الشعب
الجاحد . ويبدو « الخيالي » في جانب ثان - قرين
« الرؤى » و « الأحلام » التي تمثل تعويضاً عن « الحياة
الكثيية » أو سفراً - بالوهم الجميل - الى الموطن الاول
حيث « المحل الرفع » ويبدو الخيالي « أخيراً - قرين
« الطفولة » و « الغاب » خصوصاً عندما تقترن الطفولة
بالعودة الى الصورة الانسانية الاولى للأصل الانقى ، أو
يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد ، في أكثر صور
الطبيعة براءة .

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التي
تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية في قران واحد ،
ينطلق معه الطائر السماوي صوب الاعلى ، ليغدو
الشعر نفسه :

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان
في نشوة الخيال الجليل
(ص ٣٨٨)

ويتصل ثاني هذه الجوانب بدلالة « دنيا الخيال » التي
تتحول الى نقيض صارم لدنيا الواقع ، حيث وضاعة
المادة التي تسجن الروح وجمود الشعب الذي يجحد
نبيه ، فنقرأ :

ظهرت في نار الجمال مشاعري
ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس فهي سخافة
سكرى من الأوهام والآثام
(ص ٤٦٩)

والثنائية الحادة التي تقابل بين « دنيا الناس » و « دنيا
الخيال » تضيف بعداً دلالياً الى « السلام » الذي

ومثل الغاب - هذا المرحل المكاني بدنياء الدالة -
النقيض الحالم لدنيا الناس ، في هذا السياق . يضاف
الى ذلك أن دلالة الارتمحال اليه تتضمن معنى العودة الى
الاصل ، والرحم والمنبع ، فتؤكد معنى العودة الى
« المحل الارتفاع » للطبيعة قبل أن تهبط - بدورها الى
« المدنية » و « دنيا الناس » .

والعلاقة بين « الطفولة » و « الغاب » علاقة وثيقة ،
من هذا المنظور ، ذلك لأن كليهما أقرب الى براءة الأصل
الأول ونقائه (قبل أن يتحول « الغاب » الى « مدينة »
وقبل أن تتحول الطفولة الى « دنيا الناس » ولذلك يندو
الغاب مطهرا وموحي ، يعود فيه وبه المرحل - الشاعر
المتوحد - الى براءة الطفل ، فيعاني بهجة الالهام
والوحي :

الله يوم مضيت أول مرة
للغاب ، أرزح تحت عبء سقامي
ودخلته وحدي ، وحولي موكب
هزج من الأحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهيبا
كالطفل ، في صمت ، وفي استسلامي
أرنبو الى الانواج في جبروتها
فأخاطها عمّد السماء أمامي
قد مسحها سحر الحياة ، فأورقت
ومأملت في جنة الأحلام
وأصيح للصمت المفكر ، هاتفا
في مسمني بفرائب الانعام
فاذا أنا في نشوة شعرية
فياضة بالوحي والالهام
ومشاعري في بقطة مسحورة

.....

وسنى كبقطة آدم لما سرى
في جسمه روح الحياة النامي
(ص ٤٦٣ - ٤٦٤)

والعلاقة الدلالية التي يتواشج فيها الطفل
و « آدم » في سياق هذه الابيات هي نفسها العلاقة التي
يتمثل فيها « الغاب » و « الطفولة » ، على نحو تصبح
معه العودة الى كليهما عودة الى الرحم المطهر الذي يعيد
الشاعر « طفلا » سماويا ، يعاني بهجة التعرف الأول
التي عاناها « آدم » أول خلقه ، وكما تعيدنا الدلالة
المضمنة - في هذه العلاقة - الى « المحل الارتفاع » الذي
هبطت منه « الورقاء » ، كما هبط آدم من الجنة ، يتمثل
الغاب والطفولة تمثلا الارتمحال المكاني في زمان الشعور ،
عن « دنيا الناس » الى « دنيا الخيال » حيث « جنة
الأحلام » و « نشوة شعرية » تفيض « بالوحي والالهام »
ولذلك تكتسب الطفولة مدلولها الذي يصلها بدلالة
الخيال ، في شعر الشاير ، فيصلها بالخاصية التي تدفع
الشاعر الى أن يقول :

فاذا أنا ما زلت طفلا مولعا
يتعمقب الأضواء والألوان
(ص ٤٥٢)

ويصلها بالسياق الذي نقرأ فيه :
ان الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها وسرورها وطموحها وغرورها
لم تمش في دنيا الكآبة والتعاسة والعذاب
فترى على أضوائها ما في الحقيقة من كذاب
(ص : ١٦٣)

لنتأكد - في النهاية - صورة الشاعر الذي « يتخذ من
خياله أجنحة نارية ترفرف في ذلك العالم الشعري الذي

نوع الخيال الذي تؤكد - أو تنص - كل مدرسة على حدة .

والفارق بين كتاب محمد الخضر حسين وكتاب الشابي فارق تأويلي ، من هذا المنظور الأخير ، ذلك لأن كلا الكتابين يصوغ مفهومه الخاص عن الخيال ، على أساس من ممارسته النظرية والابداعية في الحاضر ، ويحاول - في الوقت نفسه - أن يقرأ هذا المفهوم في تراثه الشعري الذي يستند إليه في الماضي ، وعلى نحو يغدو معه تأويل الماضي وجهاً آخر من أوجه قراءة الحاضر .

وإذا كانت « المدرسة القديمة » التي ينتمي إليها محمد الخضر حسين تلوذ بصورة من التراث ، تعمل عليها في فرض ثبات الماضي على تحول الحاضر ، على أساس من قداسة ما تسميه « الأسلوب العربي الصميم » وضروريته المحدودة « في الخيال » فمن الطبعي أن يعود ممثلو المدرسة الحديثة ، إلى هذا التراث ، ليعيدوا اكتشافه من ناحية ، ويدمروا الصورة الجامدة لهذا « الأسلوب العربي الصميم » وضروريته المحدودة « في الخيال » من ناحية ثانية . والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التي تدعم حركة الحديد وتخلقه ، ليتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد في الماضي ، والفعل الثاني قرين عملية النفي التي ينفي بها الجديد (المحدث) نقيضه (القديم) فيدمر أصوله الجامدة في الماضي ، ليدمر فروعه الممتدة في الحاضر . وكلا الفعلين يتضمنان موقفاً تأويلياً ، بالمعنى الذي يجعل قراءة الماضي تتحرك على أساس من قراءة الحاضر ، أو المعنى الذي يجعل العناصر الحية أو الجامدة - في التراث - تتحدد على أساس من تجاوزها الضمني - أو الظاهر - مع العناصر الحية أو الجامدة في الحاضر ، فتصبح قراءة التراث - في آخر الأمر - تأويلاً له ، على أساس من موقف محدد في الحاضر ومنه على السواء .

وينتمي كتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب »

تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح ،
(الخيال الشعري / ٩١)

١ - ٣

إن الأبعاد الدلالية التي يقترن بها الخيال في شعر الشابي تتجاوب مع التصورات المثالية التي ينطوي عليها المفهوم في كتابه . وإذا كانت الثنائية التي يتعارض فيها الخيال الشعري ، و « الخيال الصناعي » تتميز في الكتاب ، لتؤكد اقتران الأول بالنشاط الروحي للابداع ، وتؤكد اقتران الثاني بالمظهر المادي لهذا النشاط ، فإن هذه الثنائية تفسرها وتوضح بها صورة « الشاعر » في شعر الشابي ، خصوصاً حين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوي ، في حركته ما بين الأعلى والأدنى ، وفي حنينه الدائم إلى عالم الروح وغربته بين عالم المادة . وإذا كانت هذه الثنائية تتضمن - في الكتاب - بعداً صوفياً يصل بين روح الإنسان وروح الكون خلال الخيال الشعري ، فإن تجليات هذه الثنائية تعود لتؤكد : في الشعر - سمو الشعور على العقل ، وسمو « دنيا الخيال » على « دنيا الناس » لتصبح الدنيا الأولى - للخيال الشعري منبع البراءة والنقاء ، وبجبال التحليق والسمو ، وقرينة التوحد والعودة إلى الأصل .

وتتجاوب كل هذه الأبعاد - في نهاية الأمر - داخل السياق الرومانسي الواسع الذي يصل الشابي بمن سبقه من ممثلي « المدرسة الحديثة » ليعود هذا السياق فيمايز بين مفاهيم هذه المدرسة ونقائضها التي تتجاوب - بدورها - في السياق المعارض للمدرسة القديمة . ولكن الأمر لا يقتصر - في هذا التمايز - على المفاهيم التي تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الخيال أو فاعليته ، في الشعر الذي تبذره كل مدرسة ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى مفاهيم أساسية أخرى ، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التي تتضمنها قراءة التراث السابق ، بحثاً عن

الى جانب النفي في قراءة الماضي ، ذلك لأن الكتاب ليس سعيًا وراء اكتشاف الأبعاد الإيجابية أو الأصول الحية المتجددة في الشعر العربي القديم ، بل الكتاب - في جانبه النظري - مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجامدة التي يمثلها كتاب محمد الخضر حسين في الحاضر ، خصوصًا تلك العناصر التي رأى فيها الشابي أساس هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يفرض به أمثال محمد الخضر حسين سطوة الماضي على الحاضر . وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التي تؤكد سلب الماضي في علاقته بالحاضر ، تؤكد المواجهة - بالقدر نفسه - حركة الحاضر في علاقته بالمستقبل .

ويتحرك كتاب الشابي - من هذا المنظور - ليقدم قراءة للتراث الشعري . قراءة تتحرك على أساس من إطار مرجعي محدد سلفًا ، تبدأ منه لتعود إليه ، نافية القيمة عن كل ما يتنافر مع عناصره ، أو يعرقل بذرة المستقبل الواعد الكامنة في داخله . ومنطلق هذه القراءة هو البحث « عن الخيال الشعري عند العرب » وبمجالها حقول أبدعية ثلاثة تنطوي على « الأساطير » و « الطبيعة » و « المرأة » ونوع أدبي مستحدث هو « القصة » ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالة التي تتصل بالإطار المرجعي للقراءة . وتؤكد عناصره المتميزة في السياق الرومانسي العام ، كما أن اختيار « القصة » دون « المسرح » له دلالة المائلة وإذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول إلى « فكرة عامة عن الأدب العربي » فإن الهدف البعيد هو محاولة تحديد « الروح العربية » التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ومن ثم قيمة هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يصدر عنها . ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق إلا من خلال عملية مقارنة ، يوضع معها الأدب العربي إزاء نقيض له ، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح

نقيضه . والنقيض - في هذا السياق - يمثل بعض التاج المترجم للرومانسية الأوروبية (من مثل ترجمة السباعي « أبطال » كارلايل ، أو ترجمة الزيات ، الام فرتز ، جوته و ، رفائيل ، لامرتين . . . الخ) .

وإذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الإنسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله) ومن المتخيل (الطائر السماوي الذي يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفًا ، بل هي متضمنة في حركة البداية نفسها . والأمر صحيح بالقدر نفسه في عملية المقارنة التي يتحول فيها النقيض الغربي إلى طرف أعلى ، يمثل بؤرة الإشارة المرجعية للفهم أو الحكم في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها « رومانسية » المدرسة الحديثة مع « الأسلوب العربي الصميم » للمدرسة القديمة ، أو تتدابر فيها « الروح العربية » و « الروح الغربية » .

وعندئذ ، تغدو أساطير العرب من قبيل الأساطير الجامدة ، فهي « جافية لم تفقه الحق ولا تلوقت لذة الخيال » وهي « أوها م معربة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شيء من فلسفة الحياة » (ص ٣٨) . و « من المحال أن يمد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة تفجر المنبع العذب » (ص ٢٣) .

أما الطبيعة فإن شعراء العرب لم ينظروا إليها « نظرة الحي الخاشع إلى الحي الجليل » وإنما كانوا ينظرون إليها نظرتهم إلى رداء منق وجاد جميل و « مثل هذه النظرة لا يتنظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل » (ص ٧٦) وتظهر المقارنة بين الشعر العربي المترجم من الشعر الغربي - من هذا المنظور - الفارق « بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » (ص ٦٥) . ويرجع هذا الفارق إلى أن

المتبسطة . . . العارية التي سارت ، عليها أساطير العرب وآدابهم ، (ص ١٠٢) .

ومعنى ذلك كله أن الأدب العربي - في مجمله أدب « لا سمو فيه ولا الهام ولا تشوف الى المستقبل ولا نظر الى صميم الأشياء ولباب الحقائق » (ص ١٠٣) يضاف الى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب - في مختلف عصوره - « ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب » و « أن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ الى جواهر الأشياء وصميم الحقائق (ص ١٢١) .

قد تدمر هذه النتيجة الهالة التي أحاطت بهذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي تلح عليه « المدرسة القديمة » ولكن النتيجة نفسها تنفي القيمة عن الأدب العربي القديم كله لتجعل منه نتاج « روح عربية » لم يكن لها الا أسوأ الأثر « في اضعاف ملكة الخيال الشعري » (ص ١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوي على نزعة « خطابية مشتعلة » ونزعة « مادية محضة » والخيال الشعري نقض النزعة الخطابية بطبعه ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتأمل والشعور العميق ، والخطابة حركة للسان المندفع والانفعال العابر . و « النزعة المادية » أعدى أعداء الخيال ، بكل ما يتضمنه الثاني من سمو نوراني وشفافية روحية . وإذا كانت النزعة المادية لا تعد الشاعر شاعرا الا اذا حاكى الحواس وخاطب الغريزة فالنزعة الخيالية - في المقابل - « لا تعتبر الشاعر شاعرا الا اذا كان عالما سحريا لا تنتهي أطيافه وخیالاته ولا أضواؤه وظلماته ، وتشعر فيه نفس القارئ أنها قد ارتفعت الى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم » (٣٩) . وإذا كانت النزعة الخطابية قد أثمرت « كثرة المترادفات » - « في الشعر العربي » و « الميل . .

الشاعر العربي كان اذا عن له مشهد جميل عمد الى رسمه « كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله . . كأنما هو آلة حاكية » . أما الشاعر الغربي فانه يفتح مغاليتك نفسه ازاء موضوعه ، ويتأمل مغزاه في الوقت نفسه . و « هذا هو علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رينسا من الصوت العربي الخافت الضعيف ، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد » ، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه ، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع ، وشتان بين القشرة واللباب » (ص ١١٣) . وإذا انتقلنا من الطبيعة الى المرأة ، والصلة بينهما وثيقة ، فالنتيجة واحدة « لا سمو فيها ولا خيال » (ص ٧٦) ذلك لأن نظرة الأدب العربي الى المرأة « نظرة دنيئة سافلة منحطة الى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدني أما تلك النظرة السامية التي يزودج فيها الحب بالاجلال والشغف بالعبادة ، أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدناها عند الشعراء الأريين فانها منعقدة بتاتاً أو كالمنعقدة في الأدب العربي كله » (ص ٧٢) .

ولا يبقى بعد ذلك سوى « القصة » ولم يعرف العرب منها الا ما كان الغرض منه « اللذة والامتع » أو « النكتة الأدبية والنادرة اللغوية » أو الحكمة وضرب المثل « وكلهنأ أنواع قد تشبع الفهم في تصنع اللغة (المقامات) أو تصنع الحكمة (كليله ودمنة) أو تسطح الحواس (قصص ابن أبي ربيعة الشعري) ولكنها أبعد ما تكون عن « الخيال الشعري » لأن العرب لم تجشم نفسها - في القصص - السبيل الغامضة المتعرجة التي تغوص الى أعماق الروح بل أثرت « تلك الطريق

الى الایجاز ، و « وحدة البيت » فان النزعة المادية قد اثمرت النظر الى الشعر بوصفه « وميلة للهو وتزجية للفراغ » كما اثمرت كل هذا التلاعب الشكلي بالكلمات والأساليب .

وتأتي عملية المقارنة أخيراً - لتوضح المزيد من الخصائص السالبة التي يلصقها الشاوي بالروح العربية بالقياس الى نقيضها الاعلى ، فنسمع :

- « الروح العربية لا تستطيع أن تنظر الى الاشياء كما تنظر اليها الروح الغربية في عمق وتؤدة . وسكون لأنها مادية تقنعها النظرة العجلى التي تقنع بالسطح دون الجوهر واللباب » (ص ١١١) .

- « الروح العربية متكئة لا تسمع للنور أن يلامس أحلامها ، ولا الظلمة أن تعانق آلامها . وأما الروح الغربية فهي منبسطة تلقى بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح » (ص ١١٩) .

ومن الواضح أن ناتج مثل هذه المقارنة يتضمن هاجسا ملحاً ، مؤرقاً مؤداه اذا كانت الروح العربية على هذا النحو فمن الافضل أن نستبدل بملاحها السالبة سلامح موجبة ، وأن نستبدل بأسلوبها « العربي الصميم » أسلوباً آخر ينطوي على روح جديدة ، نحمل « طلاقة الحياة والحنين الى المجهول » وبالمثل اذا كان الادب العربي « كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار ، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفس » (ص ١٠٣) فمن الافضل لنا أن نطرح هذا الادب ، وأن نتخلّى عن اتباعه ، وأن نطلب أدباً جديداً « يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور ، ويعبر عن « خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا

وهجسات أمانينا وأحلامنا » (ص ١٠٥) باختصار « ينبغي لنا أن أردنا أن ننشئ أدباً حقيقياً بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظراته الى الحياة » (ص ١١٢) .

٢ - ٣

من اليسير أن نصف القراءة التي قام بها الشاوي للتراث الشعري بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها المرجعي الذي تبدأ منه لتعود اليه ، ملحة على نفى القيمة عن كل مالا يتجانس معه . صحيح أن كل قراءة هي قراءة غير بريئة في آخر المطاف . وصحيح أن القراءة المحايدة للماضي قراءة مستجيبة ، لأننا لا نفهم الماضي الا على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه ، في الحاضر الذي نحياه . (٤٠) ولكن ذلك كله لا يعني الغناء الوجود الموضوعي المستقل للماضي المقروء بل تأكيد فاعلية الذات القارئة في ادراكها موضوعها المستقل عنها فحسب .

ومن المؤكد ان الوجود الموضوعي للماضي المقروء قد شجب الى أقصى درجة في قراءة الشاوي ، وأن العلاقة بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالاً بيناً ، بل تحولت العلاقة بينهما الى علاقة تعارض ، تذكر بعلاقة الاعلى والادنى ، تلك العلاقة التي تنافر فيها « النبي المجهول » مع شعبه الجامد ، ليعود فيتداير - هذه المرة - مع تراثه « المادي » « الخطابي » ولذلك تحول وجود الماضي المقروء الى اسقاط سالب لصورة الذات القارئة . أعني أن هذه الذات قد نفت القيمة عن موضوعها عندما لم تدرك صورتها فيه . ففيها القيمة عن الموضوع - بهذا المعنى - نفى لوجوده الذي لا يحمل - أو يعكس - صورتها في حقيقة الامر .

احتمالات تأويلية متعددة . ولذلك قرأ الشابي تراث محمد الخضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه هو أو تراث المدرسة الحديثة ، ونظر الى التراث الاول على أساس النفور من الخيال الصناعي وإيثار الخيال الشعري ، فكانت النتيجة قرينة النفي المطلق لذلك التراث الذي يستند إليه محمد الخضر حسين وليس هذا التراث الذي كان يمكن للشابي أن يعثر فيه على مجلى ذاته القارئة . ولم يكن من قبيل المصادفة - والامر كذلك - أن تنسرب في أوصاف الشابي التي تنفي القيمة عن ذلك التراث الاول كثير من الاوصاف التي استخدمها العقاد على وجه التخصيص في نفي القيمة عن شعر شوقي والمدرسة القديمة (ولتذكر - على سبيل المثال - « الولوع بالأعراض دون الجواهر » و « اللباب » و « القشور » و « التفكك » وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة في « الديوان ») .

وعلى أي حال ، فإن الجوانب السالبة - في قراءة الشابي - لا ترجع الى الحاح - معارضة كتاب محمد خضر حسين ونفي قيمة تراثه فحسب ، اذ هناك جوانب أخرى تقودنا الى السياق الواسع الذي يمكننا من تأمل الدوافع التي تتحرك بها قراءة الشابي ، من منظور تجاوزها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة .

ولتذكر - ونحن نعرض لهذا السياق الواسع - أن الذين ثاروا على الشابي ، بعد أن ألقى محاضراته عن « الخيال الشعري » ونشرها كتابا ، كانوا يصلون بينه وبين أعلام المدرسة الحديثة ، ويرددون الاتهام نفسه الذي كان يوجه الى العقاد وطه حسين وجبران . وأيا كان - الاتهام الذي لحق الشابي ، وآذاه فيما توضح مذكراته ورسائله ، فإن الخلاف بين الشابي وموجهي الاتهام ليس خلافا حول الماضي ذاته في حقيقة الأمر ،

والأساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالأساس المعرفي الذي يصل الرومانسية بالتصوف ، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران : (٤١)

كل ما في الوجود كائن فيك وبك ولك . .

كل ما في الوجود كائن في باطنك

وكل ما في باطنك موجود في الوجود

وقراءة الشابي تستنطق التراث الشعري على أساس من عملية ادراكية لا تختلف - في جذرها - عن العملية التي تمثلي بها الأنا - المتضمنة في أسطر جبران - ذاتها في موضوعها ولكن الذات - في قراءة الشابي - تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يعكس صورتها وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجب الاستجابة المأوية المباشرة التي توحد بينها وبينه .

وعلينا أن نلاحظ - في الوقت نفسه - أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورتها في التراث الشعري ، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته ، ويمكن أن يتضمن - بذاته - السالب في مقابل الموجب ، في أي نوع من أنواع القراءة بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورتها في تراث جاهز ، سبق تصنيعه من قبل ، في كتابات محمد الخضر حسين وأمثاله من ممثلي المدرسة القديمة . ولذلك فإن نفي القيمة الذي نقابله في كتاب الشابي ليس نفيا للتراث المستقل الذي نعرف بعضه ، أو نحتج ببعضه على الشابي بل هو نفي لتراث سابق التجهيز - في كتابات الاحيائيين ومختاراتهم الشعرية على السواء .

وبدو أن الشابي لم يلتفت - في حماس معارضته كتاب محمد الخضر حسين - الى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز ، ابتداء ، وما هو معطى مستقل ، يتضمن

بل خلاف حول قراءة الحاضر نفسه ، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التي يمكن بها قراءة هذا الماضي .

أما الشابي - وكان في العشرين من عمره - فقد كان يعي أنه يعيش في طور من « أطوار الانقلابات الكبرى » التي يريد فيها التاريخ « أن يدور دورته المحتومة الخالدة » وأن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانقلابية للتاريخ تعني « التطور والتحرر والاستحالة » وترتبط بالدوافع التي يتوتر معها الوعي منشطاً إلى شطرين : « شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، وشر مشرق طامح إلى المجهول وما فيه » (٤٢) .

وعندما يصبح التطلع إلى المستقبل - في هذا الطور - مشرباً بلهفة الوعي على مفارقة كل ما يعوقه من الماضي ، والابحار صوب ما يلوح له من بوارق المستقبل ، تتصاعد حدة احساس الوعي بالعناصر الجامدة في الحاضر من ناحية ، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضي - خلال عملية قراءته - من ناحية ثانية . ولا يرى الوعي من الماضي - والأمر كذلك - سوى مجلي لما يدعم العناصر الجامدة في الحاضر ، فينفي الوعي قيمة هذا الماضي ، مسقطاً بعض الحاضر على كل الماضي ، على أساس من قناعة مؤداها :

« لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب . ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة . أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة » (الخيال الشعري : ١٠٦)

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضي التي انتهى بها الشابي إلى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التي قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضي نفسه إلا في

الدرجة فحسب . ان الفارق بين هذين النوعين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي ، مرة بالسلب وأخرى بالإيجاب ، لكن باعث الاسقاط واحد في الحالين ولذلك نفى الشابي القيمة عن الماضي كله ليدفع المد الصاعد في « الدورة الانقلابية » التي يعيها ، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي ، ليدفعا المد الصاعد للدورة نفسها .

لقد أعاد طه حسين - على سبيل المثال - اكتشاف أبي العلاء ، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي . ولم تقتصر القراءة - عندهما - على إعادة الاكتشاف ، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة بفتكان المتنبي تمسيدا للفرد المتميز في تأييه على الآخرين وتمرده على مجتمعه ، في عصر أصبح « الفرد الفذ » فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والأدب ، بل في عصر أصبحت « عبادة بطولة » هذا الفرد موضوعاً بارزاً في الكتابة (ولتذكر ترجمة محمد السباعي الباكورة لكتاب كارلايل « الأبطال » وصداه اللافت) . وكان أبو العلاء نموذجاً آخر لهذا الفرد الفذ في اندفاعته المذهلة - بأقصى درجة من القلق والتمرد - في عوالم الأفكار والمذاهب والعقائد . ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص ، هذا القلق الذي وجد ملاذه وأسقط صورته على ابن الفارض ، وهو فرد فذ آخر « كانت روحه الظمآن تشرب من نخرة الروح فتسكر ثم تهيم سابعة ، مرفرفة في عالم المحسوسات حيث تطوف أحلام الشعراء وميول العشاق وأمانى المتصوفين ثم يفاجئها الصحو فتعود إلى عالم المراتبات لتدون ما رآته وسمعتة بلغة جميلة مؤثرة » (٤٣)

وإذا كانت القراءة التي قدمها الشابي قد اقترنت

(٤٢) آثار الشابي ، ص ١١٥ .

(٤٣) جبران المجموعة الكاملة ، ص ٥٦٥ .

السامي - من عمق وانطلاق في الخيال (هذا التمييز الذي أكدته العقاد قبل ذلك في تقديمه الديوان الثاني لرفيقه عبدالرحمن شكري - ١٩١٣)^(٤٤). ويتحدث طه حسين - بعد العقاد - عن « تغريب الشعر العربي » الذي قام به شعراء المهجر خصوصاً جبران ، ليرى - في هذا التغريب - « تشريفاً للشعر العربي ورياضة للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودوا أن يسيغا من قبل »^(٤٥).

والعقاد هو الذي قال - في تقديم الديوان الأول للمازني ، عام ١٩١٣ ، في القاهرة^(٤٦) :

« لقد تبوأ منابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويمثلون العالم كما يتمثله الغربي ».

وطه حسين هو الذي قال - في تقديم أطروحته عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » ، عام ١٩١٧ ، في باريس^(٤٧) :

« إنني أعتقد بمتهى اليقين أن تأثير أوروبا ، وفي مقدمتها فرنسا ، سيعيد إلى الدهن المصري كل قوته وخصبه ».

وكلاهما قد تشارك - مع الآخر - عراقاً نقدياً لافتاً ، جر إليه الخصوم والانصار ، بعد ذلك ، تحت عنوان « اللاتين » و « السكسون » ، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء .

وقراءة الشابي لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام . ينسرب نموذج الآخر فيها ليصبح النموذج الأعلى

بالنفي ، في مقابل القراءة التي انطوت على الإيجاب عند العقاد وطه حسين وجبران ، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعي نفسه ، في دوافعه المتحدة العلة المختلفة المعلوم . كل ما في الأمر أن هذا الوعي يؤكد القيمة في الماضي ليعود فيسلبها منه ، أو العكس ، في نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جدة التفرد . ولكن يزيد من حدة الوعي في - هذا الانقسام - نموذج الآخر ، الذي ينطوي على وعد المستقبل ، كما يطرحه الغرب (المتقدم) على الشرق (المتخلف) . ولنتذكر أن الفرد « الفذ » الذي تحولت بطولته إلى عبادته ، وفرديته إلى إيمان بلا نهاية ، ليس سوى مجلي لنموذج هذا الآخر الذي يخيّل الوعي المنقسم على نفسه بحلم المستقبل ، ويبشره بقرب وصول « الدورة الانقلابية » - في تاريخه - إلى كمالها - ويقدر اسهام هذا الآخر في حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة ، بفاعلية التضاد بين المتقدم والمتخلف بميسهم هذا الآخر في توجيه قراءة الحاضر والماضي على السواء ، فيتحوّل إلى ما يشبه النموذج الأعلى الذي تتقمصه الذات القارئة لهذا الوعي المنقسم ، في نفيها القيمة عن الماضي كله - كما فعل الشابي - أو اثبات القيمة لبعض عناصره - كما فعل العقاد وطه حسين وجبران .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر في تراثهم ، وأن يردّ العقاد عبقرية ابن الرومي إلى أصله الرومي ، وإلى ما يتميز به الجنس الآري - عن الجنس

(٤٤) لمزيد من التفاصيل راجع :

— M. Abdul-Hai , op. cit , pp . 129 — 134 .

(٤٥) طه حسين ، حديث الأربعاء (القاهرة ١٩٦٢) ١٤٦/٣ - ١٤٧ .

(٤٦) ديوان المازني (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة) ص ١٣ .

(٤٧) طه حسين ، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، المجلد الثامن من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٥) ص ١٦٦ .

الذي تتحدد بالقياس إليه قيمة الماضي الشعري ،
فتتحد الذات القارئة بهذا النموذج ، أو تنقصه ،
وتنطلق باحثة في التراث عن ما هو صدى له ، أو ما هو
صورة مسقط لها بعد اتحادها به ، فتنتهي القراءة الى
النفي المطلق للقيمة ، وتختتم بنبرة تذكر بالنبرة التي
افتتح بها طه حسين كتابه « في الشعر الجاهلي » منذ
سنوات ثلاث فحسب ، ولكن على نحو أكثر حدة ،
فنسمع :

« ذلك رأيي في الادب العربي وفي موقفنا تجاهه ،
أقوله لأنه الحق وإن كنت أعلم أنه سيغضب
طائفة كبيرة ممن يؤثرون الحياة في أكناف الدهور
الغابرة ، حيث السكينة التي لا تصم الأذات
والسبات الذي لا يستفز الحياة ، ولكنني في غنية
عن سحق هاته الطائفة من الناس وعن رضاها ،
لأنها تقدس كل ماض وتبعد كل قديم لا لأن فيه
حقا ونورا ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابة
الماضي وجلال التاريخ ، أنا في غنية عن مثل
هاته الطائفة من الناس » (ص ١٢١) .

من المؤكد أن الشابي كان سيرضي هذه الطائفة التي
يتحدث عنها ، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق
منها احمد شوقي - النقيض الاحيائي في الابداع - عندما
قال (في العام الذي صدر فيه) « الديوان » للعقاد .
والمازني : (٤٨)

والله ما موسى وليلاته
وما لمرتين ولا جيرزيل
أحق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو جميل
قد صورا الحب وأحداثه
في القلب من مستصغر أو جليل

تصوير من تبقى دمي شعره .
في كل دهر وعلى كل جيل
يفضل قصائد جميل بثينة على « ليالي » الفرد دي
موسيه وقصائد مجنون ليل على قصتي لامرئين
« جيرازيلا » و (رفائيل) أو يقول كلاما شبيها بما قاله
محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن - في
كتابه - بين تشبيه لفيكتور هوجو وتشبيه لمعروف
الرصافي . ولكن الشابي صدم هذه الطائفة ، عندما
عارض كتاب محمد الخضر حسين ونقص نظرتهم الى
الخيال ، وعندما تصاعد بلامرتين - ومن شابهه بالطبع -
الى أعلى عليين ، وهبط بشعر أمثال المجنون وجميل الى
أسفل سافلين ، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب
وأحداثه في القلب ، من مستصغر أو جليل فهم جفاة
غلاظ الأكباد ، ماديون ، لا ينظرون الى المرأة الا
بوصفها لعبة للهو الجسد . وهل نجد بين هؤلاء العرب
فيما يقول الشابي : شاعرا « يعبد في محبتهم ذلك الجمال
الروحي المجسد » كما يقول لامرئين ؟ (ص : ٩٠)
والاجابة عن سؤال الشابي معروفة ، تردنا الى
« الوسط الطبيعي » الذي حرم العرب من « النظرة
الروحية العميقة التي نجدها عند الآريين » من ناحية -
وللى النزعة المادية التي أجذبت الخيال - نهر الانسانية
الجميل الذي أوله الروح وآخره الله - من ناحية ثانية ..
والشابي - في كلتا الناحيتين - تلميذ مخلص للعقاد (أبيه
الفكري) وجبران (أبيه الروحي) فالأول علمه أن
الجنس الآري صانع أساطير وشعب خيالي ، بحكم
وسطه الطبيعي الذي يوحد بين الجميل والجليل ،
والثاني علمه : أن « الانسان كائن منتصب بين اللانهاية
في باطنه واللانهاية في محيطه » وأن للتخيلات رسوما
كائنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس » . (٤٩)

(٤٨) محمد صبري ، الفوتيات المجهولة (القاهرة ١٩٦٢) ١٧٣/٢ .

(٤٩) جبران : المجموعة الكاملة ، ٥٨٨ ، ٢٩٢ .

هناك من يقول : البداية دائما صعبة ، اذ أنها تعتبر مفتاح الموضوع المطروح للمناقشة ، أما أنا فأرى أن المواضيع المجردة الأدبية بصورة خاصة ، يمكن إيجاد أكثر من مفتاح واحد للدخول الى قلب الموضوع ، شريطة وجود رابطة بينه وبين المشكلة المطروحة للمناقشة والمطلوب ايضاحها ، وبالنسبة لموضوعي هذا - وأعتقد أنه متشعب ورحب جدا - يمكن استخدام أكثر من مفتاح واحد للوصول الى لب المشكلة ورأيت هذه الكلمة - لأندرية جيد - من كتابه (ثيسوس) مناسبة لذلك ، حيث يقول على لسان إحدى شخصياته (ولكن ما سر هذا كله أيها الاله الواضح ؟ ^(١) ما أصل هذا العناء ؟ ما أصل هذا الجهد ؟ ونحو ماذا ؟ ما عله الوجود ؟ وما علة البحث عن علة لكل شيء ؟ كيف نتجه ؟ وأين نقف ؟ متى نستطيع أن نقول لقد انتهى كل شيء آمين ، كيف الوصول الى الاله حين نبدأ من الانسان ؟ واذا بدأت من الاله فكيف أصل الى نفسي ؟ ولكن أليس من الممكن أن يكون الاله من صنع الناس كما أن الناس من صنع الاله ؟ في مفترق الطريق هذا ، في قلب هذا الصليب يريد عقل أن يثبت .

علام تعبر هذه الأسئلة ؟ انها تعتبر عن معاناة الانسان ، وهو مرمى في هذا الكون الواسع الشاسع ، وتعتبر أيضا عن فضوله لمعرفة كل شيء ، وعن قلقه المرتبط بعمره المحدود .

باختصار انها تعبر عن لا معنى الحياة عنده ، ولكن هل هذا هو كل شيء ؟ ألا يمكن أن نربط استفساراته بالمزيد من استفسارات أخرى ، ونقترب من اطار الواقع أكثر خارجين عن دائرة التجريدات . ألا يمكن أن نربط العناء بجذر مغروس في قلب الواقع الاجتماعي وكذلك الجهد ؟ ألا يمكن ربط السؤال المتعلق بسر نهاية الوجود أو بدايته بالواقع بالذات ؟ ألا يمكن إيجاد أسس واقعية لكل الأسئلة التي تخلق فوق مستوى العلاقات الاجتماعية ، دائرة في فلك من الأفكار المجردة ؟ هذه

هول الأغرأب الكافكاوي ورواية "لبنسح" نموذجاً

ابراهيم محمود

(١) جهده أندره : أوهيب وثيسوس - ترجمة : طه حسين - دار العلم للملايين - بيروت - ط ٣ - أيلول - ١٩٧٧ - ص ١٦٨ .

الأسئلة هي التي ستكون نقاطا مضيئة في بحثنا هذا . . . ولكن قبل كل شيء لا بد من توضيح نقطة معلقة بسر الوجود الانساني وهي أن الانسان مهما اكتسب معرفة ومهما نما وقوى ، يبقى هناك شيء ما يقلقه يدخل في نسيج وجوده - بالمعنى الوجودي للكلمة ، ولعل هذا الشيء هو باق الى الأبد - انه السؤال عن معناه كإنسان ، محدود القوة نسبي في معرفته - مهما كانت ألمعيته - قصير في عمره بالقياس الى عمر الانسان - وهذه النقطة هي التي أوجدت وولدت - ما ندعوه بالاغتراب - فالإنسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا ، بل يعيش فيه الاغتراب . . . وخاصة في مجتمعاتنا المعاصر . . .

ومادام عمر الاغتراب هو عمر الانسان ، فلا يمكن أن نتناوله من كل جوانبه ، في كافة مجالات المعرفة في الفلسفة والفن والأدب والثقافات المختلفة - وخاصة في مقال محدود كمقالنا . . . وهو الذي خصصت له كتب ومجلدات ، حيث يندر أن نقرأ كتابا مهما كان طابعه ومضمونه ، دون العثور على جلد من جذوره ، ويندر أن نسمع كاتباً أو مفكراً أو ناقداً . . . الخ يحدثنا عن موضوع ما ، دون أن نجد فيما يحدثنا عنه ، عن مرتكز من مرتكزاته . . . أن الاغتراب من طبيعة الانسان ، بل يمكن القول - والتوكيد على ذلك - أنه دافع أساسي من دوافعه ، وهو يختلف من إنسان لآخر ، ومن عصر لآخر ، وذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه ، وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سائدة ، وبطبيعة العصر بقيمه وأعرافه ومعارفه - وما دام الاغتراب متشعب الجوانب ويمثل هذه الشساعة ، فلا يمكن أن نفيه حقه بحثاً وتحليلاً وتوضيحاً ، وخاصة أنه يعتبر من أعقد القضايا والمشكلات التي يواجهها الانسان - المعاصر خاصة وهو ما سنوضحه لاحقاً - كما أنه شديد التأثير في الانسان . . . حيث نجد كل شخص له موقف محدد تجاهه يتعلق - بمنظوره للحياة بكل جوانبها المختلفة . . . ولهذا كان التحديد بسبب :

١ - تعيين الأسس التي يمكن الاعتماد عليها ، وهي قائمة أساساً على - أرض الاغتراب .

٢ - عدم الولوج في متاهات ترهق الفكر وتخلخل الموضوع وتبعث على الفوضى .
٣ - معرفة الطريق بكل ما فيها من صعوبات ، ومحاولة دراستها ، وتحديد ما يمكن مساعدتنا على المشي فيها - من معلومات وشواهد - أي عناصر ارتكاز - تجعل الموضوع حياً - وكافكا هو موضوع المناقشة - وهو من أكثر الكتاب فزادة وغرابة وتميزاً في علاقتهم بالاغتراب وتعاملهم معه ، وارتباطهم به - بل هو من أكثر الكتاب غموضاً ومبعثاً للتساؤلات العديدة التي ترتبط به .
١ - كونه يهودياً .

٢ - كونه كان على الاطلاع بكل ما يدور من أحداث سياسية - على الساحة العالمية - العربية خاصة - والفلسطينية بصورة أخص باعتبارها كانت (طريدة) الامبريالية وريبتها الصهيونية - وهذه النقطة تعتبر من أخطر النقاط في حياته وفي منهجه الادبي ونتاجه الفكري ، التي يتناولها النقاد في دراساتهم له .

٣ - كونه يتميز بفزادة في اسلوبه الادبي وفي غموض نصوصه .

٤ - كونه عايش أخطر الأحداث السياسية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها العالم في الثلث الأول من القرن العشرين وخاصة تتويج الرأسمالية بالامبريالية وظهور الثورات التحررية الكبرى في هذا القرن والمجابهة بين الدول المستعمرة والدول المستعمرة ، وقد تأثر بها وأي تأثير في حياته كلها .

٥ - وباعتبار أن كافكا كان مجموعة علامات استفهام كبرى . . . سنحاول أن نحدد الموضوع أكثر - دراسته في جانب معين من جوانبه .

حتى نستطيع أن نحدد ما نريد - أي دراسة روايته - المسخ - فقط - ولكن هذا لا يعني أننا سنهمل الجوانب الأخرى من حياته ، والمرتبطة بتناجه الادبي ، بل سنحاول توضيحها باختصار ، ونعود اليها بين الحين والآخر حين يتطلب الأمر ذلك - وهو لا بد منه - لأن مجموع ما ينتجه الكاتب أو الفنان بشكل عام ، هو يشكل بناء واحداً متكاملًا ، كل لبنة ترتبط بالأخرى

وكثرة استعمالها ، ولكن هل معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نبحث عن جذور هذه الكلمة (الاصطلاح) ؟ يمكن ذلك . ولكن لابد من القول : تبقى العملية اجتهداً ، وبقي الباب مفتوحاً أمام الآخرين - تجاهها ، فالمجردات الفلسفية ليست قوانين عملية ، انها قابلة للتطوير مع اتساع المعارف الانسانية ، وتقدم الوعي البشري ، من جهة أخرى يمكن القول : صحيح أن كلمة الاغتراب تشكل مجالات عدة الا أنها لابد أن تشترك في نقطة واحدة تعود اليها في النهاية ، وهو ما سنوضحه في كتابه (الاغتراب) يبحث - ريتشارد شاخس - في معنى الاغتراب ، ويمكننا توضيح ذلك باختصار في النقاط الآتية :

١ - الاصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienation وأحد استخدامات هذه الكلمة يرتبط بما يتعلق بالملكية أي أن فعل Alienate يعني نقل ملكية شيء ما الى شخص آخر .

٢ - يمكن لفظ الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي - فالمغترب قد يكون فاقداً وعيه أو مشلولاً أو هناك قصور في قواه العقلية أو حواسه (كنوبات الصرع مثلاً) .

٣ - هناك استخدام آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال . . الخ .

٤ - ترتبط كلمة الاغتراب بالغربة Entremung وهذا الاصطلاح يعني التغريب vertremdung (وسوف نوضح لاحقاً معنى التغريب عند برشت) أو السطو أو السلب - وهو يضع اللفظ الألماني fremd مقابل اللفظ اللاتيني alienus واللفظ الانجليزي alien حيث يعني الانتفاء الى آخر أو التعلق به (٢) الخ .

بقي أن نوضح معنى كلمة الاغتراب في اللغة الفرنسية - وهو ما يزيد من وضوح الكلمة . . الاغتراب

ارتباطاً عضويًا ، والا فلا يمكن الوصول الى نتيجة تعطي وضوحاً للمشكلة المطروحة والمطلوب توضيحها واستجلاؤها ، كما أنه لابد وقبل كل شيء من تحديد - الاغتراب - وماذا يعني - لنقل : وضع مقدمة تاريخية عنه ، وهو ما يعطي لموضوعنا بعداً أعمق واستجلاء أكثر - كما أن الذي دعانا الى ذلك هو كثرة الدراسات التي تناولته من جانب علاقته : بالصهيونية - هل هو يهودي أم صهيوني ؟ - هذه الدراسات التي ركزت أكثر ما ركزت على بعض الجوانب في نتاجه تحت تأثير فكرة مذهبية محددة ، واعتماد رؤية ذاتية نحو ذلك وخاصة قصته (بنات آوى وعرب) وبعض شذرات من مذكراته كما جمعها ونسق فيما بين فقراتها - صديق كافكا اليهودي (ماكس برود) - أما لماذا - المسخ تحديدًا باختصار - لأنني لم أجِد الا القليل من الكتاب الذي تناولوها - بل جاء ذلك بإشارة شبه عابرة - وحتى اذا كان قد سلط عليها الضوء فهو ضوء معتم . . وقد وجدت في ذلك فرصة سانحة لاستجلاء جوانبها . . فهي غنية جداً بعناصرها وأفكارها وعمق شخصياتها ومضمونها أيضاً - اذاً يمكن ترتيب الموضوع على الشكل التالي :

- ١ - حول الاغتراب بشكل عام .
- ٢ - كافكا والاعتراب بشكل عام أيضاً .
- ٣ - دراسة الاغتراب في روايته - المسخ .

١ - حول الاغتراب بشكل عام :

أ - حول تعريف الاغتراب :

يمكن القول أن من أصعب المشاكل التي تعترض الانسان ، هي تلك المسائل التي لا يمكن اعطاؤها حلاً قاطعاً والجزم بذلك ، وخاصة اذا كان الجدل حولها دائراً بين مفكر وآخر - والاعتراب من أكثر المسائل إثارة للجدل ، لا بسبب غموض معناها ، بل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها ويسبب اتساعها

(٢) شاخت ريتشارد : الاغتراب - ترجمة : كامل يوسف حسين - المؤسسة العربية - بيروت - ط - ١٩٨٠ - انظر - الخلفية اللغوية والفكرية والاعتراب - ص - ٦٢ - وما

٢ - مثال آخر على حالة أخرى من حالات الاغتراب وشرحه بعدئذ : (س) مواطن عادي في مجتمع (ص) تمتاز قوانينه بأنها تمثل مصالح أقلية أو فئة محدودة من عامة هذا المجتمع . في هذه الحالة لا توجد أية علاقة بين (س) و (ص) سوى كون (س) يعيش في (ص) وكون (ص) يضم (س) بين ظهرانيه وتوضيح حالة الاغتراب لـ (س) يصبح على الشكل التالي :

أ - (س) مغترب عن (ص) بقوانينه التي تضيق الخناق عليه ، وتحجز حريته ، فبقدر ما يصدر من قوانين تمثل هذه الأقلية الحاكمة ، تصغر حدود شخصيته الانسانية وتقرم حريتها . . ثم أن (س) يعتبر (ص) كابوسا على صدره ومكروها ومعاديا لجوهر انسانيته ، كونه لا يهتم به الا باعتباره تابعا ليس له شأن ، وهو بمقتضى وجوده كمواطن عادي يمارس مهنة صغيرة ، ينفذ هذه القوانين رغم أنه دون أن ينال حقه الكافي مدنيا أو قانونيا ، انه لا يملك بعدا سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا كونه لا يملك حرية التصرف باعتباره مأمورا ، وهذا يؤدي الى تشويه ذاته ، واغترابه عن هذه الذات ، ذاته الانسانية . . وتصبح التصرفات التي يقوم بها محتومة بالارغام . . لأنه يقوم بهذا العمل لا ذاك لأنه مجبر بذلك . . وما دام هو كذلك فهو خال من أهم صفة من صفات الانسان بل هي أولى الصفات التي تجعل الانسان مسؤولا عما يقوم به من عمل بدني أو فكري ألا وهي الحرية . . من ناحية أخرى يصبح فردا يفقد طابع انسانيته ، وينظر الى الآخرين اما كأفراد مثله مغتربين عن مجتمعهم وعن ذواتهم ، أو كأعداء بسبب آلية النظام وخلوه من العلاقات السوية . . ثم ان (س) يعيش حالة قلق وسأم باستمرار ، لانه يتوق باستمرار الى حريته المفقودة ، وكلما ابتعد عنها زاد اغترابه وتقرمت ذاته من الداخل . . ما دام - نظام الاقلية - قائما .

٣ - مثال ثالث من حالات الاغتراب وشرحه بعد ذلك . . (س) مفكر أو كاتب أو فنان . الخ في (ص)

يقابل Alienation وهذه الكلمة بالذات تعني النفور أحيانا - فالنفور بين شخصين يعني أن كلا منهما غريب عن الآخر ، أي يعيش حالة اغتراب وأحيانا الكراهية فالنفور يرتبط بالاغتراب ويولد الكراهية ، وأحيانا ثالثة - العداوة فالاغتراب يرتبط بالعداوة ، أو يولدها . . وتعني هذه الكلمة أيضا (ارتهان أو استلاب أي : حالة شخص يصبح بفعل ظروف خارجية : اقتصادية أو سياسية عبدا للأشياء ويعامل هو نفسه كشيء^(٣)) وهذه الكلمة مرتبطة بلفظ Alieno الذي يعني (معنوه) أو (مختل) فما دام الشخص مختلا عقليا فهو مغترب عن ذاته وعن العالم الخارجي ، ومرتبطة بفعل Alienor الذي يعني ملك أو تنازل عن . . أو باع . . الخ - فالمغترب يعاني من نقص في شخصه وقد يكون في عقله ، أو مرتبط بحق من حقوقه . . وهذا يعني أنه مستلب نتيجة هذا النقص أو هذا التملك . . . ونتيجة لما سبق يمكن تثبيت النقاط الآتية المتعلقة بالاغتراب من خلال الأمثلة :

١ - لنفترض أن (س) هو عامل و (ص) رب عمل مستغل . يصبح عندئذ توضيح حالة الاغتراب المتعلقة بهما على النحو التالي :

ان (س) مغترب عن كل ما يقوم به من عمل ، كما أنه مغترب عن كل ما يصدره رب العمل من قرارات تتعلق بالعمل - باعتبارها تجسد مصلحته فقط ، وهو كذلك مغترب عن - الآخرين - الذين يعمل معهم - بسبب الجوارح الانساني الخائق الذي يحتويهم - وعن رب العمل نفسه ، لأنه لا توجد أية رابطة بينهما ، سوى رابطة الكراهية والحقد والعداوة ، وهذه من مولدات الاغتراب بالذات كما أن رب العمل يعتبر مغتربا عن العمال ، لأنه يجسد الملكية في ذاته ، وهو مصدر الكراهية فالقرارات التي يصدرها تمثل مصلحته الانانية باسم الملكية . . ولذا هو مغترب عن ذاته أيضا كإنسان يشعر بعذابات - الآخرين - ومعاناتهم ويعرفها .

(٣) نقلًا من كلموس - المجلد - تاليف - جهور عبد النور - د. سهيل امريس - دار الآداب - بيروت - ط ٤ - ٢ - ١٩٧٩ - ص ٣٥ .

القيمي . فالمغترب عن القيم Valeur يسطو على ذاته باستمرار فالذي يكذب يغترب عن الصديق كقيمة انسانية عليا . . . والذي ينافق ويحامل الآخرين ويرائي ويدعي أنه يحب النظام مثلاً وهو عكس ذلك من أجل مصلحة شخصية يغترب عن الموضوعية والتقييم الايجابي للامور . . الخ .

ب - الاغتراب في الفلسفة :

يقول - ريتشارد شاخ - (ان الاغتراب هو واحد من أضخم المشاكل التي تواجهنا اليوم - حيث يذكر ما يعلنه المعلقون الاجتماعيون - فهي متمثلة في الهوة بين الاجيال في ظاهرة شباب الهيبيز ، في الحركة المناهضة للحرب ، في أزمة الثقة السائدة ، في تحدي السياسات القديمة التي بدأت مع ترشيح السيناتور مكارثي ، وفي حركتي الثقافة السوداء ، والقوة السوداء ، اننا نسمع عن الاغتراب في معرض الانتقادات التي توجه الى طبيعة العمل في الصناعة الحديثة وفي المنظمات البيروقراطية ، الى ماهية الحياة في المجتمع البورجوازي الذي تشكل الطبقة المتوسطة لحمته وسداه ، الى العلاقة بين الحكومة والمحكومين وإلى اهمال وتشويه بيتنا الطبقية ، وغالباً ما نواجه الاشارات الى الاغتراب بصدد تفاقم السطحية وافتقاده الحميمية في العلاقات بين الناس ، تفتيت مكونات حياتنا ، اعاققة مسار النمو الشخصي للأفراد ، الوجود المنتشر لسمات الشخصية العصابية ، أو اللانسانية ، غياب الاحساس بجدوى الحياة وتفاقم ظاهرة الاحقاد ، وليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم تتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب ، وأياً كانت الدرجة التي وصل اليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فإنه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر (٤) رغم طول هذه المقدمة الا أنني رأيتها مناسبة لاحتوائها على نقاط كثيرة تسلط الضوء على ما نريد توضيحه فالاغتراب داخل نسيج كل شيء . . وكلما تقدمت

كمجتمع . . السلطة بيد فئة محدودة - أقلية من عامة الشعب . . هذا المفكر ينضم الى صفوفها ، ولكنه يجسد مصالحة في كتاباته ، يعتبر نفسه بوقاً لها كي تقبله في طبقته . . وهذه الحالة من الاغتراب ، يمكن شرحها على الشكل التالي :

ما دام هذا المفكر الذي يتلقى النظام ويمدحه ، مستمراً بهذا الشكل فهو سيبقى مغترباً عن ذاته ، انه يكتب ما لا يؤمن به ، فقط من أجل مصلحته المادية ، بحيث يتنازل في كل خطوة - يخطوها تجاه النظام عن جزء من ذاته ، ويكبر اغترابه عن نفسه ، فيقبل ما تكون كتاباته معبرة عن رغبات القائلين على تسير شؤون المجتمع في الجهاز الاعلى في الدولة ، بقدر ما تكبر الهوة بينه وبين ذاته ، انه يمارس سطوا ذاتياً على ذاته ، والقائمون على تسير دفة الحكم تكون علاقتهم معه على أساس المقايضة ان صح القول . . انه لا يقدم لهم كلمات ، وانما يبيعهم ذاته وهم لا يفتحون له قلوبهم ، وانما جيوبهم . . أي لا ينظرون اليه كشخص ينتمي الى طبقتهم وانما - كعامل - يبيعهم فكره (ذاته) وبالمقابل يأخذ أجراً مادياً - لاكرسياً في صفهم . ولهذا فعند حدوث أقل خطأ من جانبه . . يصبح خارجاً - كأي عامل . . لا يعجبه رب العمل ويطرد بعدئذ . .

٤ - يمكننا أن نذكر هنا مثلاً رابعاً عن حالة الاغتراب نسميها باغتراب الوعي conscience فإذا كان (س) يمثل شخصاً جاهلاً أمياً ويمثل (ص) منظومة المعارف والمعلومات يبقى الاغتراب كبيراً هنا . . فـ (س) مغترب عن عالم المعرفة اغتراباً شاملاً وهذا يعني أنه لا يعي شيئاً عما حوله وعما يوجد داخله . انه مغترب عن ذاته وعن العالم معاً - فبقدر ما تكون مساحة وعيه ضيقة ، بقدر ما يكون استيعابه للمعلومات الخارجية قليلاً . . ويكون تقديره لكل ما حوله من أمور خاطئاً . . .

٥ - يمكننا ذكر اغتراب آخر ألا وهو الاغتراب

المجتمعات البشرية ، أصبح الاغتراب أكثر حدة بسبب كثرة الوظائف وتعقدها وزيادتها باستمرار ان الفلسفة كونها - أم العلوم - كما يقول (هنتر ميد) تعطينا نتائج جمة حول مفهوم الاغتراب وتطوره وآثاره . . من خلال تمثيلها وهم كثر عدا عن كونهم ينتمون الى مذاهب وتيارات فلسفية متعددة ، كل مذهب وكل تيار له بياناته ومبادئه التي تجسد الايديولوجية محددة في المجتمع . . ولا بد من القول أنه لا يمكن الحديث بشكل كامل مهما أوتيت سعة اطلاع ومعرفة وقوة عنها ، فتاريخ الفلسفة وعمرها ، هو تاريخ ميلاد الانسان وعمره . . ولهذا سوف أحاول تحديد هوية الاغتراب عند أهم الفلاسفة وعلماء الاجتماع عبر العصور وباختصار شديد ، حيث يمكن تحديد هوية الفيلسوف وعالم الاجتماع بعد ذلك . . . لدينا - افلاطون مثلا - فقبل كل شيء ، كان مغتربا عن أخلاقيات عصره ومجتمعه ، وكان يدعو الى اقامة نظام جديد في كتابه (الجمهورية) فجمهوريته يجب أن يحكمها فلاسفة ، والا فالعدل لن يتحقق حسب زعمه ، وما اعتبار الواقع ظلًا لفكرة كانت تتمحور في ذهنه طوال حياته سميت (بالمثال الا تأكيد على وجود الاغتراب (فالفكرة المثال) هي الصورة الحقيقية التي كان افلاطون يريد تحقيقها . . واعتبار الواقع ظلًا أو شبحا ، يعني عدم وجود تجانس بينه وبين المجتمع الذي يحويه - وقبلة - سقراط - أما أشعاره (اعرف نفسك) فتعتبر نموذجا حقيقيا للاغتراب . . فاغتراب الانسان عن ذاته ، يعني عدم وعيه لنفسه ، وهو أيضا كان تضحية مقدسة للاغتراب . وهو الذي دفع حياته ثمنا لما كان يدعو اليه ، وهو يعلم الناس . . ومع بداية عصر النهضة نرى الاغتراب وهو يضرب جذوره في أعماق المعرفة الانسانية ، والواقع الاجتماعي مع (ديكارت مثلا) في فرنسا وهو يدعو الى العيش وفق رؤية جديدة تعتمد العلم ، ومع شعاره (أنا أفكر اذا أنا موجود) ويعد ذلك في بريطانيا - مع (لوك) و (هوبز) - الذي كان يرى أن الاغتراب يظل قائما بين الفرد والمجتمع - ما دام الفرد منغلقا على نفسه ، وهذا الاغتراب ينعدم ، بانضمام الفرد تحت راية المجتمع

والتسليم لقوانينه . وفي العصر الحديث تعمق مفهوم الاغتراب ، بسبب تعقد العلاقات الاجتماعية ، وتطور المجتمعات البشرية وظهور الاستعمار ، ووقوف الرأسمالية كسد أمام التطلعات الانسانية ، ومنع الانسان من التعبير عن انسانيته وتحويله الى مجرد سلعة . . وتجسد الاغتراب وقد تعمق مفهومه لدى هيجل ، وقد كانت معالجته له مجردة ، فقد كان كل تطور اجتماعي مرتبطا بالعقل أو نتاج الروح أو الفكرة المطلقة ، وحيث أخذ الاغتراب معناه الاعمق مع - كارل ماركس - ونستطيع أن نخطط للاغتراب لدى كل منهما باختصار . . باعتبارهما رائدين في هذا المجال فالاول يتحول من الواقع الى الفكرة أو يجسد الواقع في فكرة مطلقة والثاني ، يحول الفكرة الى واقع قائم . .

الاغتراب لدى هيجل - الاغتراب عن البنية الاجتماعية يؤدي الى الاغتراب عن الذات . .

- الاغتراب عن الذات يعني أن البنية الاجتماعية ايضا مغتربة عن ذات المرء .

- الاغتراب عن العقل : الاغتراب الاول والثاني يؤديان الى اغتراب المرء عن عقله ، وهذا يعني أن هناك اغترابا كليا . . فالهوة التي تفصل بين المرء والبنية الاجتماعية ، تؤدي الى خلق شروخ داخل ذات المرء ومن ثم الى خلق تقسيم داخل بنية الشخص بالذات وداخل العقل .

تجاوز الاغتراب لدى هيجل - بتنازل الفرد عن ذاته ، يتم الالتحام بينه وبين البنية الاجتماعية الالتحام - الجمعي - يؤدي الى الغاء اغتراب المرء عن ذاته وهذا الالتحام يؤدي الى عودة النشاط الطبيعي للعقل . . وكل ذلك يتم بقهر الاغتراب عن طريق التسليم . . وهذه العملية تعني ضبابية الرؤية التاريخية لدى هيجل واعتباره أن البورجوازية الالمانية لا يمكن أن تزول بل هي قائمة الى الابد . . ولا يمكن مقاومتها بل الحل الصحيح هو في خضوع الفرد الكلي تحت لوائها ولها . . بالطبع لا يمكن في هذه العجالة الحديث عن كل ما كتبه هيجل عن الاغتراب ، وكيف تطور معه مفهوم

الخارجي هو مجال الكسب كيفما كان - بطريق مشروعة أو غير مشروعة .. المهم الربح : ... هنا الاغتراب الآخر .. سابعاً .. الآخرون الأدنى منه (مادياً) يسيلون لعابه .. يرى فيهم الربح .. يستثمرهم كأية سلعة .. ثامناً .. النتيجة اذا الجحيم .. فالاغتراب يشكل الداخل والخارج : أرباب العمل والعمال أيضاً -

كيف يتم الاغتراب ؟ - كل تطوير اجتماعي ليس نتاجاً روحياً كما يدعى هيجل - بل نتاج الصراعات الاجتماعية التي تتم بين الناس .. نتاج العمل .. الذي على أساسه تتطور المجتمعات .

لا يتم تجاوز الاغتراب عن طريق التسليم - كما يرى هيجل - وإنما عن طريق الثورة وعارضة القائمين على النظام السائد المستغل ...

- ماركس بسبب رؤيته الثاقبة للامور .. رأى ان القوانين البورجوازية ليست خالدة ..

فهي كما ولدت مع قيام المجتمع البورجوازي جسدت مصالحها .. تموت بسبب أنانية الاقلية من البورجوازيين . ولأنها هي التي تحفر قبرها بنفسها ..

هنا أيضاً لابد أن نذكر كلمة لابد منها وهي .. لم نستطيع هنا أن نذكر الا رؤوس اقلام صغيرة جداً حول أفكار ماركس - فيما يتعلق بالاغتراب .. الذي يأخذ معنى عميقاً منه في كل كتاباته في - الايديولوجية الألمانية .. أو - مخطوطات - ١٨٤٤ - ١٨٤٥ - أو رأس المال .. الخ .

بعد ذلك اتسعت حدود الاغتراب في كتابات الكثيرين من الفلاسفة وخاصة الذين ضاقت بهم السبل ، ورأوا في المجتمع الرأسمالي ، خاتمة المجتمعات البشرية ، وأن لا مفر من الخضوع لعصاه وتجسد ذلك في نتائجهم الفكري في ألمانيا مثلاً مع شوبنهاور - الذي رأى أن الانسان هو مغترب ولا خلاص من ذلك في كتابه (العالم كإرادة وامثال) فالارادة عمياء ، والعالم الخارجي قدر لا مفر منه ، ورأى في التقدم وهما ليس الا .. وفي كتاباته ولد اليأس والخوف

الاغتراب ابتداء من مقالته عن الحب ، حيث يتم تجاوز كل هوة عن طريق الحب .. وانتهاء بظهور عمله الضخم - ظاهريات العقل الكلي - أو فينومينولوجيا الروح - كما يترجمها البعض .. وما كتبناه هو عبارة عن رؤوس اقلام صغيرة عن معنى الاغتراب لدى هيجل وتعامله معه ...

الاغتراب لدى كارل ماركس : الأسباب : المجتمع البورجوازي هو الخاضع لسيطرة فئة محدودة .

هذه الاقلية وانطلاقاً من مصالحها ، تمارس كل مهنة تزيد أرباحها .

كيف يكون الاغتراب ؟ - العامل قبل كل شيء سلعة - وهنا يفقد جوهره كإنسان حر وواع .

- يعمل من أجل شخص آخر - هو رب العمل .. يبيعه قوة عمله بأجر زهيد - ما ينتجه يكون غريباً عنه رغم أنه يرتبط به .. انه يذهب الى - الشخص الآخر ..

- الانتاج يصبح موضوعاً غريباً بالنسبة لمنتجه .. ولا يشعر منتجه بأية رابطة به .

هذه العملية تولد اغتراباً شاملاً بسبب آلية الاستغلال التي يتحكم بها رب العمل ..

وتفسير ذلك يكون هكذا .. يشعر العامل بالغربة الكاملة يكره ما ينتجه .. لأنه لا يدر عليه ربحاً .. بل يصبح عامل تشويه لذاته أولاً ويصبح الآخرون .. من معه - أعداء له - فالعامل تنتظره ورقة الفصل عند أقل احتجاج يصدر عنه ، وبمجرد خروجه ، يحل آخر محله ، ثانياً .. رب العمل يمثل الكراهية ذاتها وهو سبب جوعه وفقره وفقده لحرية ثالثاً .. كل ما هناك من قوانين في تشويبه من الداخل وتدافع عن سلطة رب العمل رابعاً .. رب العمل مغترب أيضاً عن الآخرين من أمثاله لان قانون فصل القيمة اللا انسانية يشعل نار العداوة بين هؤلاء فالكامل يخضعون لقانون الغياب الاقوى هو السائد خامساً : رب العمل يفقد وجوده كإنسان له قيمة المثل .. ان الوحش هو الذي يترعرع في داخله - انه يغترب هنا عن ذاته .. سادساً : العالم

بسبب تصاعد السيطرة الرأسمالية ، وبالمقابل كان رد فعل الجماهير المناهضة يفرزه . . . وكذلك نيتشه - الممهد - لولادة النازية - فالسورمان - هو الذي يستحق العيش والاغتراب يظل قائما . . . ما دام الانسان هو مجموعة من القيم الانسانية المثل . . . ولقد حققت النازية أفكاره حيث دمرت ثلاثة أرباع المنجزات التي حققها الانسان خلال تاريخه الطويل

واذا اقتربنا من الفلسفة الوجودية . . رأينا الاغتراب أرضا خصبة . . ترعى عليها أقلام الوجوديين فهي تفرص على حرية الانسان ، ولكن هذه الحرية تتجاوز ذاتها نفسها ، بحيث تصبح - حرية بلا حرية - وتبقى الذات هي المعيار لكل شيء . . وقد بدأت بدورها بالنمو مع - كيركجارد - فالمرء مغترب عن ذاته وعمّا حوله . . واليأس صفة داخل نسيج وجوده ، وقد رأى أن تجاوز الاغتراب يتم عن طريق الدين . . ثم تطورت هذه الفلسفة ، وتفرعت الى شقين - الشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية المتدينة - والشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية الملحدة . . بالنسبة للشق الاول لدينا - بردياثيف - الذي يرى أن - الحرية المطلقة - هي أساس الشخصية الحقيقية للانسان . . وأن مشاكله تحلها الوجودية المسيحية - ولدينا أيضا - غبريل مارسيل - وكارل يسبرزومارتن بريد ، وكلهم يلتقون في نقطة واحدة ألا وهي أن الاغتراب ينتهي مع الانسان بمجرد تسليمه بالدين المسيحي . . أما الشق الثاني فيمثله - هيدجر الذي وضع الانسان أمام الموت . . فهو معرض له في كل لحظة ، يعاني الاغتراب - ولدينا أيضا كامو الذي اعتبر حياة الانسان بلا جدوى . . وسارتر الذي اعتبر ذات الانسان ناموس الوجود . . وسيمون دي بوفوار التي رأت في الفشل عنوانا عريضا يزين جبين الانسان . . . الى آخر ما هناك من ممثلي هذه المدرسة . . باختصار ان الوجودية تعتمد على اللاعقلانية . ظهرت في ألمانيا مع بداية الحرب العالمية الاولى مع أزمة البورجوازية وحلة تناقضاتها ومن ثم انتشرت في فرنسا

عن طريق (جان وهل) ومن ثم في كل الدول البورجوازية . . ويظهر الاغتراب بشكل صارخ في كتابات ممثل الوجودية الجديدة (كولن ولسن) الانكليزي . . فالألا انتهاء صفة تطبع نفسيات الكثير من الكتاب والمفكرين والفنانين - وهذا يظهر في كتابه الاول (اللامتني) حين يبين لنا من خلال معالجته لنتاج الكثير من الكتاب والفنانين امثال : ويلز وهنري باربوس وكامو وسارتر ونجنسكي وفان كوخ ودستوفسكي . . الخ حالة الغرب التي يعيشونها . . فهم يقفون خارج المجتمع وضده . . وكذلك في كتابه (ما بعد اللامتني) وأيضا في (سقوط الحضارة) . . الخ ولكن معالجة (ولسن) لهؤلاء مرتبطة برؤية ذاتية للامور . . وهو من ممثلي جيل الغضب الذي ظهر في بريطانيا . . بسبب حدة التناقضات والتوتر في العلاقات الاجتماعية ، في اعقاب الحرب العالمية الثانية . .

يمكننا أن نتكلم أيضا عن الاغتراب الذي تغلغل في نتاج الفرويدية المرتبطة أصلا بالازمات الحادة التي شهدتها المجتمع الرأسمالي ، وزلزلت أعماق الانسان المعاصر . . والفرويدية نسبة الى (سيغموند فرويد) تدعي أن هناك صراعات عقلية تسيطر على الانسان رغم أنفه وهي مرتبطة بالخافز اللاشعوري نحو اللذة ونحو العدوان . . أي أن كل ما يصدر عن الانسان وكل ما ينتج عنه ينبع من اللاشعور . . وهذا يعني أن الاغتراب ، يعتبر ملازما للانسان دائما ، وليس هناك أي اعتبار للعوامل الخارجية الاجتماعية . . فالعنف خالد مع الانسان وكذلك الحروب . . وهذا يعني أن الانسان يقاتل ويمارس العنف لان ذلك من طبيعته . . (ان تاريخ الانسانية البدائية مفعم بالجريمة . وحتى اليوم فان تاريخ العالم الذي يتعلمه أطفالنا في المدرسة هو في الاساس - سلسلة من الجرائم ضد الجنس البشري) (٥) ترى أي أساس يؤكد - فرويد - ما يذهب اليه ؟ سيكون الجواب طبعا مرتبطا باللاشعور ، وباللاشعور فقط . . وعند فرويد كل المجتمعات سواء في ذلك لا

(٥) فرويد ، سيغموند : أفكار لازمة الحرب والموت - ترجمة : سمير كرم - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ك ١ - ١٩٧٧ - ص ٣١ .

بعد .. وكذلك في نتاج فيخته وشيلنع وهولباخ وستانا
وديموي .. ونتاج - ديمدرو وروسو وفولتير وكانت
ويلنسكي - وتشرينفسكي ... الخ ..

وكل هؤلاء - وغيرهم وهم كثر - ساهموا - كل منهم
حسب طريقته ونظريته للامور - في تفسير ظاهرة
الاغتراب - ابتداء باغتراب الانسان عن الله .. وانتهاء
باغترابه عن ذاته .. وما ذهبنا اليه كان على سبيل المثال
أو التلميح لا أكثر .. أي الغاية من ذلك هي توضيح
أن الاغتراب يتضخم ويتشعب كلما تعمقت المجتمعات
البشرية وتطورت .. لتحدث مفصلاً بعد ذلك عنه في
نتاج كافكا وخاصة - المسخ .

د - الاغتراب في الادب والفن

يمكن اعتبار أن كل رائد - مهما كان طابعه - يحوي
بلور اغتراب في بنيانه الداخلي وأيضاً - كل عمل أدبي أو
فني .. لابد أن نعثر على جذور للاغتراب .. منذ اقدم
العصور وحتى الآن .. مع التأكيد على أن الاغتراب
يميل نحو التضخم والتشعب كلما تقدمنا الى
الامام .. أي أنه يمد جذوره أكثر كلما اقتربنا من
العصور الحديثة وخاصة في مجتمعاتنا المعاصرة ..

ففي اليونان ، نستطيع أن نقر الاغتراب في نتاج
هوميروس (الالياذة والاولديسة) حيث يعتبر أول شعراء
اليونان فمن خلال الحديث عن الحرب الدائرة بين
الاثينيين والطوراديين وتدخل الالهة فيها .. نلمس
اغتراب الانسان وضعفه أمام الطبيعة وقواها وكذلك في
مسرحيات (ايسخولوس : أبو المأساة اليونانية) و
(سوفوكليس) و (يوريبيدس) فالانسان أقرب الى أن
يكون مسيراً لا غيرة في أعمالهم وكذلك في مسرحيات
(اريستوفان : أبو الملهة اليونانية) .. الخ

واذا تجاوزنا - ما قبل الميلاد - الى الامام - وتوقفنا
عند - شكسبير .. الذي يمثل علامة مضيئة في تاريخ

فرق بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالي ..
وليس لديه أي استعداد في القول أن الحروب والجرائم
مرتبطة بالمصالح الانانية ، وأن الاستعمار القائم على
القمع والارهاب واستغلال الآخرين هو الجسر الذي
يربط بين الدول الرأسمالية وذات الانظمة القمعية
الكبرى ، والدول المتخلفة وامتصاص ثرواتها وخيرات
شعوبها .. انها نظرية تبرر كل سلوك عدواني وكل حرب
يقوم به الانسان ضد الآخر ودولة ضد أخرى . (لان
الحضارة اسلوب نمو خاص يجري فوق الانسانية)
ويذهب فرويد الى أبعد نقطة من نقاط التطرف حين
يقول (ان هذا الاسلوب من أساليب النمو قد يكون في
- خدمة - ايروس - (٦) وايروس - تعني الشبق - أو
الغريزة الجنسية - أو الليبيدو في نظر فرويد وعلى هذا
الاساس ، وان أقل تطرفاً - ولكن على نفس طريقة
فرويد - كانت معالجة ممثلي هذه المدرسة التابعين ، لكل
الامراض العقلية التي يعانيها الانسان المعاصر (ابن -
المجتمع الرأسمالي) التي تعم على الجميع - وكذلك
كافة المشكلات التي تعترضه من أمثال - أريك فروم -
الذي يدعي أن جميع الناس مغتربون وهذا يتجلى في
سلسلة الكتب التي أصدرها (المجتمع السوي - وراء
قيود الوهم - مفهوم ماركس للانسان ..) وكارين
هورني - فالفرد مقموع - وهو مغترب عن ذاته ..
فالامور تختلط لديه دائماً .. لا يميز بين ما يريده وما
يرفضه بسبب هذا الاغتراب عن الذات .. وكونه
مقموماً .. وهذا يتجلى في كتبه (طرق جديدة في
التحليل النفسي - صراعاتنا الداخلية - العصاب والنمو
الانساني .. الخ) .

لقد كان بوجدنا أن نتكلم أكثر من ذلك عن الاغتراب
في الفلسفة .. ولكن ضيق المجال حال دون تحقيقه
ذلك .. حيث يمكننا أن نعثر على جذوره في - فلسفة -
ارسطو .. قديماً - وسبينوزا (في العصر الحديث
ويوزانكيث - وميرلوبنتي ولوكاتش وبلينخانوف .. فيما

المسرح العالمي . . لرأينا في أعماله - الانسان -
المغترب - بشكل صارخ . . ألم يكن هو نفسه مغتربا . .
وهو يشق طريقه في قلب المجتمع الانكليزي ويفرض
وجوده ؟ أليس - هاملت - مجسدا للانسان المغترب عن
كل ما حوله ، يشبه في ذلك دور - اوديب - الذي يمثل
الانسان الذي لا يعرف ماذا ينتهي له الاقدار ؟
وكذلك - الملك لير - المغترب عن العالم الخارجي . . ان
معظم شخصيات مسرحياته اما هم مغتربون عن
الآخرين أو عن العالم الخارجي أو عن ذواتهم . وفي
القرن العشرين نستطيع العثور على الاغتراب بشكل
ساطع - لدى بريخت - فهو هنا يسمى - التغريب - Ver-
fremdung - فما هو معنى التغريب ، وهل يعنى
السلب أم الايجاب ؟

(ان تغريب حادثة أو شخصية ، يعنى ببساطة
تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيها ظاهرا ،
معروف أو بديهي ، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها
(٧) هكذا يعرفه - بريخت . . وهذا يعنى أن التغريب هو
اليقظة نفسها ، الفعالية لا الانفعالية ، تجاوز الاغتراب
بعد معرفته . . أى كما يقول (فردريك اوين) هو
(استلاب الاستلاب ، أى استلاب ايجابي) (٨) وفي
مكان آخر من كتابه عن بريخت يعرف التغريب بأنه
(صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ومعرفة الذات) (٩)
فبريخت انطلاقا من رؤيته النافذة للوقائع اليومية
والمشكلات التي تعترضه وقضايا عصره ، وخاصة مع
- ظهور النازية - وعلان - هتلر - الحرب على العالم
أجمع ، والهجمة الامبريالية على الشعوب المستضعفة
التي كانت تحلم بالاستقلال . . أي ما يسمى - بالمسرح
البريختي - الذي يختلف كليا عن قواعد المسرح الارسطي
فيما يتعلق بالزمان والمكان والحدث ، وكيفية تعامل
المتفرج مع المسرحية ، حيث يكون منفعلا متقبلا لما

يشاهده ينحرف مع الاحداث ، يراقب ما يجري دون
ابداء رأى . . الخ أى أنه يندمج كليا مع أحداث
المسرحية - انه مغترب عن ذاته . . عن عقله . .
انفعالى . . سلبي . . أما لدى - بريخت - فالمتفرج
فعال ، بعيد عن أي انفعال ، هناك حد يفصله عن
المسرحية (مغترب ايجابي) يتقبل ما يشاهده بعد
تقييم . . لا تحرفه الاحداث . . يحكم على المسرحية
بوعى تام . والذي يقرأ مسرحياته مثلا (الام - مؤتمر
غاسلى الادمغة - رجل برجل - الاخوة هوراس والاخوة
كوراس - حياة غاليه . . الخ) لا ينحرف مع
أحداثها . . وإنما يندمج معها دون أن ينفعل ، ومعه
عقله ينشط . . يقيم ويحكم وكأنه مؤلف آخر . . وحين
نقرأ مسرح اللامعقول . . يظهر الاغتراب السلبي
كاملا . . فالاحداث تدور وتظهر دون أن يستطيع المرء
أن يندمج معها والشخصيات لا يمكن الحكم عليها
والاندماج مع حركاتها . . انها تدور في دوامة من
الصعود والهبوط . . تطرح أفكارا . . دون أن يكون
هناك تمهيد لذلك أو تسلسل منطقي بين أحداث
المسرحية . . وكل ذلك يرتبط بأزمة المجتمعات
الرأسمالية وأزمة الانسان المعاصر ، الذي شوهته
الحضارة الآلية ، المختومة بقوانين المنافسة اللاإنسانية
حيث الانسان معزول عن كل ما يجري . . هكذا
نلمس - مسرحيات - صموئيل بيكيت مثلا . . وكان
النظام السائد ، سرق من المواطن الواقف تحت لوائه ،
نشاطه كاملا . . فقط أصبح لولبا في آلة يتحرك ،
حسب تعليمات مبرمجة سابقا . .

وهكذا يكون شأن الرواية . . نلدة ولادة
البرجوازية . . والنبتة التي نمت وترعرت مع نموها
وترعرعها . . فمنذ مطلع القرن السابع عشر - ظهرت
رواية - دون كيشوت - لسرفانتس الذي كان مغتربا عن

(٧) اوين لردريك : برتولت بريخت (حياته - فنه - وعصره) - ترجمة : ابراهيم العريس - دار ابن خلدون - ط ١ - ١٩٨١ - ص ١٦١ .

(٨) اوين لردريك : ن . م : ص ١٦٣ .

(٩) اوين لردريك : ن . م : ص ١٦٥ .

والبيرتو مورافيا في (امرأتان مثلاً) - واريك ماريا ريمارك في (للحب وقت وللموت وقت) وفي أعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما بعد انتصار الثورة الاشتراكية - ١٩١٧ - حيث نلمس همجية القوى - الامبريالية وجشعها والصمود اللامتهي لها من قبل الانسان الروسي مثلاً (الدون الهادي) لشولوخوف و (درب الالام) لالكسي تولستوى - والمتمردون لبوريس أرياتوف - وكيف سقينا الفولاذ لاوستروفسكى وأرض الام لجنكيز ايتمانوف . . الخ) لقد كان لهمجية القوى الامبريالية ووحشيتها تأثير كبير جداً . . بحيث أدى الى ظهور مدارس أدبية متنوعة في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها . . ففيها ظهرت تيارات تعاملت سلباً مع الواقع ، ولم تستطع أن تستجيب ايجابياً معه . . حيث كان غتوما بآلة الرأسمالية وكابوسها . ، كما أدى الى تخويف ممثليها ، ولجؤهم الى التقوقع داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية وكالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية . . الخ) من أمثال (هاز نكلير وايدشميد وانغريف وسترنبرغ من ممثلي التعبيرية - ويلوك وبيلى وفياشيلاف وايفانوف من ممثلي الرمزية - وتسارا وهولسنين وكوكتو . . الخ من ممثلي الدادائية واليوت وجيمس جويس - وهنرى ميلر - وازر اباوند - من ممثلي السريالية ومارينيقي وكامنسكى وماياكوفسكى . . الخ من ممثلي المستقبلين . .)

وتطورت الرواية كثيراً بعد الحرب العالمية الثانية الى حد كبير جداً . . بحيث أنها تحولت الى مجموعة هلوسات ليس الا . . وخاصة - موجه ما بعد الرواية مع - بروسست وناتالى ساروت وكلود مورياك . . وغيرهم . . فالواقع هو وجودهم الذاتي . . واذا أردنا أن نكتشف سر هذا الاغتراب الشامل الرهيب لرأيناها كامناً في تعقد العلامات الاجتماعية داخل المجتمعات الرأسمالية وقوانينها اللاإنسانية . . فهروب الفنان من الواقع ، ولجؤه الى واقع خيالي مزيف في نفسه ، ما هو الا تعبير عن موقف سلبى تجاه الواقع ، وتقييمه اللاموضوعي لما يراه - كونه كابوساً لا يمكن ازالته ، وانه

الآخرين انطلاقاً من بعد نظره ، وبسبب موقفه السياسى من أحداث عصره - والاجتماعى أيضاً . . حيث تجسدت مواقفه من خلال شخصية بطله دون كيشوت - الذي كان يسخر من كل شيء . . ومن خلال تطوره ، كنا نلمس شخصية الرجل الايجابى ، الذي هاجم كل ما يحطم الانسان وقيمه ، ويستغله هو والآخرين ، وفي روايات - بلزاك - المتكاملة في (الكوميديا البشرية) تجسدت شخصية الكاتب المغترب ، الذي حور لنا الفساد الاجتماعى لطبقة النبلاء ، وكيفية استغلال البؤساء ، وصور المآل الذي تنتهى اليه هذه الطبقة ، وهو السقوط الحتمى ، فباعترابها ينبوع الاغتراب وتشويه جوهر الانسان لا بد لها من نيل جزائها - الزوال - وهكذا شأن روايات - زولا وستندال . . الخ واذا تقدمنا صعداً تجاه تحول البرجوازية من طبقة كانت تمثل مرحلة متقدمة في تاريخ الحضارة الانسانية الى سد يعيق التقدم ، وتستغل الانسان ، رأينا الاغتراب وقد استفحل أكثر ، فكلما انحطت أخلاقياتها نتيجة تمسكها بمصالحها الذاتية ، واستغلال الآخرين اتسعت حدود الاغتراب ، ويمكن لمس ذلك في روايات - ديكنز (اوليفر تويست مثلاً) وجون شتاينبك (عناقيد الغضب) مثلاً وهوغو (البؤساء مثلاً) وأعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما قبل الثورة أمثال (شلدرين - بوشكين - غوغول - تشيخوف - تولستوى - دوستوفسكى . . الخ) . . . وقد تأصل الاغتراب أكثر في مطلع القرن العشرين . . حيث تحولت الحضارة الى آلة ، تستخدمها الرأسمالية في تحقيق مآربها ، وظهور الامبريالية ، ومع الحربين العالميتين - الاولى - والثانية خاصة . . ازداد

تمزق الانسان الداخلى . . ابن المجتمع الرأسمالى خاصة ، كونه يتلقى التأثير المباشر من نظامه . . . وقد تجل تأثير وحشية وأنانية الرأسمالية وامبريالياتها والآخرين اللتين اشعلتهما في أعمال همنغواى (مثلاً : وداع للسلاح - لمن تفرع الاجراس - عبر النهر وغمر الاشجار . .) وهنرى باربوس في - النار - مثلاً -

سوف يبقى ، فهو أبدي في رأيه ، وقد يكتب عنه ، فاضحا إياه ، واصفا كل ما يتعلق به ، متحدثا عن محتواه اللانساني . الا أنه من خلال ذلك يرينا إياه عملاقا فوق أن يقضى عليه ، ويحل محله واقع آخر انساني ، كما يظهر في أعماق الكتاب الواقعيين أمثال (مكسيم غوركي - غوغول - الكسى تولستوى - رسول حمزاتوف - بنسوينف - ناظم حكمت - نيرودا - اراغون . .) أو الذين اعتمدوا طريقا جديدة في تصوير الواقع الرهيب اللانساني الذي أفرزته القوانين الرأسمالية وأذناها . . . وهم يمثلو الواقعية السحرية أمثال (غابرييل غارسيا ماركيز - اغوستورو اباستوس - استورياس - كاربونتيه . . الخ) فعبر تصويرهم المدهل لواقع الاغتراب الذي يعيشه الانسان ، نلمس - الجذور العفنة والمشرقة على الذبول المسببة في أمريكا اللاتينية مثلا . . . وعبر قراءتنا - لخريف البطريق - لماركيز - والبابا الاخضر لاستورياس - ومملكة هذا العالم لكاربونتيه . . الخ وفي الموسيقى أيضا كفن ولد مع الانسان ورافقه وجسد معاناته . . آماله وآلامه نستطيع قراءة الاغتراب . . ومن أبسط الامثلة . . على وجود الاغتراب الشامل الذي يعيشه الفنان المعاصر ، الذي ينزل عن الواقع الاجتماعي وتياراته المتدفقة . . كأي كاتب من كتاب اللامعقول أو ممثلي رواية الرواية . . من أبسط الامثلة . . الموسيقى الصاخبة التي تطن في الدماغ وتلسع الانسان دون أن يكون هناك أي استمتاع ، أو رد فعل ايجابي من قبل المتلقى . . فقط هناك مجموعة من الآلات التي تبعب وتشوه الانسان بالذات . . تبعده عن واقعه الذي يعيشه . . ولكن اذا أردنا الحقيقة هي نموذج من نماذج الحضارة الآلية التي ولدها المجتمع الرأسمالي المادى الذي يعتمد الربح ، لصالح فئة محدودة . . بكل الطرق وهذا يظهر في موسيقى (الروك اندرول - والتويست - والسونيكا . . الخ) . .

وكذلك في الفن . . فالصور مرتبطة بالهذيان الكامنة في لاوعى الفنان . . الواقع هو ما يحسه الفنان ذاتيا . . لا الواقع الذي يعيشه الناس عامة . . وعند

ذلك يترك لريشته حرية الحركة ، ولهوساته حرية التصوير . . وهذا يجسد أزمة الانسان المعاصر في المجتمع المعاصر في المجتمع الرأسمالي أيضا . . كأي فنان أو كاتب بعيد عن واقع الحياة الاجتماعية وهذا يظهر في أعمال - هنرى روسو ممثل البدائية ، وجان ديوفى ممثل التبقيعية ، وبيكاسو ويول سيزان وديلوني . . الخ من ممثلي التكعيبية ، وهانز آرب ودوشان وجوان ميرو وفرانسيس بيكابيا من ممثلي الدادائية ، وسلفادور دالى وكوبان من ممثلي السريالية ومارينى - وبالاوكارا وروسولو . . الخ من ممثلي المستقبلية ، ومارك وكلى وسيزان وفان غوخ وشاغال . . الخ من ممثلي التعبيرية . . الى آخر ما هنالك من مذاهب وتيارات فنية ظهرت في العالم - الرأسمالي بصورة خاصة - والتي تصور اغتراب الانسان عن كل ما حوله عن ذاته وتخلق له دنيا أخرى هي دنيا الوهم والهوسات . .

وفي الشعر الحديث أيضا نلمس الاغتراب ، كما لمسناه في الفن والموسيقى والرواية مثلا في أعمال اليوت ومالارميه وازراباوند واندرية بريتون وغيرهم . . .

وهكذا حاولت أن أعطى صورة عن الاغتراب في الادب والفن والفلسفة بعد تعريفه . . لم يكن قصدى من وراء ذلك ، تقديم - بانوراما عنه عبر العصور . . فهذا فوق جهدى وفوق مستطاع كل منا . . بل كان ما قدمته على سبيل الذكر لا الحصر . . وأعتقد أنه كان لا بد من ذلك . . حتى يكون ما أقدمه داخل الاطار الصحيح ، أى - الاغتراب عند كافكا - ودراسة روايته - المسخ - من خلال هذا المفهوم . . فلدراسة أى موضوع كان ، أعتقد أنه لا بد من تمهيد له ، حتى يكون هناك استعداد لفهمه والتأقلم معه ، وحتى يكون واضحا - وهذا رأيي الشخصي - فان أى عمل كان ، لا يمكن توضيحه أو تقريبه من الاذهان ، فور معالجته ، فهذا العمل الادبي لا بد من مقدمة تاريخية اجتماعية له ، حتى يستطيع تحديد موقعه على أرضية الواقع الذي أظهره الى الوجود . . .

أو هيوم وبصورة خاصة مع (آدمون هوسيرل - ١٨٥٩ -
 ١٩٣٨) الذي ادعى أن موضوع المعرفة ينطلق من
 الوعي الذاتي ومعرفة العالم متمثلة بالذات فقط ، وله
 دور كبير في ولادة الوجودية Existentialisme التي
 ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى منادية بالحرية الفردية
 وتفسير كل ما يتعلق بالوجود الموضوعي للأشياء ذاتيا مع
 (مارسيل وياسيرز وكامو وسارتر وسيمون دي
 بوفوار . . الخ) الى آخر ما هناك من المذاهب والتيارات
 والمدارس والاتجاهات الفلسفية ، حيث أن معظمها
 ترتبط بالصراعات الاجتماعية في قلب المجتمع
 البرجوازي ، والازمات التي كان المجتمع الرأسمالي
 يخضع لها ، والاي مان أن الفرد هو كل شيء ، لا
 المجموع ، وهذا ما كان يتلاءم مع رغبات ورؤى
 ومطامح وأهواء الطبقات التي لا تخضع لاية قيمة انسانية
 الا على أساس المنفعة المادية . . فالانسان لا يقيم حسب
 ما ينادى به ، من أفكار وقيم روحية ، تعتبر الانسان
 غاية الغايات ، ولا يقيم حسب أخلاقه ، وإنما ما يملك
 فقط لا غير . . من جهة - كانت الفلسفة الماركسية
 نشيطة في ذلك الوقت في عصر كافكا ، مقابل كل ذلك
 حيث كانت تشرح جثة - الرأسمالية ، وتعرى
 أخلاقياتها ، مبينة أن الصراعات التي يعانها الانسان في
 مجتمعاتها ليست خالدة ، وإنما مرتبطة بها ، وأن زوالها ،
 يعنى انقراض انسانية الانسان مع ممثليها (ماركس وانجلز
 وبعد ذلك لينين وبلخانوف وغرامشي . . الخ)
 وكانت تلعب دورا كبيرا في توجيه الانسان ، نحو
 الطريق المثل في الاعتزاز بنفسه وفي مواجهة من يشوه
 قيمه ، وفي الربط بين الناس جميعا ، الذين يوجد فيما
 بينهم الاستغلال الطبقي ، وعدوهم الوحيد المستغل
 الشبه ، مالك المصنع - الشركة - الارض . . الخ

ب - على الصعيد السياسي

مع ولادة كافكا - ١٨٨٣ - كان قد مضى على تحول
 الرأسمالية الى امبريالية عدة سنوات من سنة ١٨٦٩ الى
 سنة ١٨٧٩ - نضجت الرأسمالية ، بفضل نمو صناعاتها

٢ - كافكا والاعترا ب بشكل عام :

قبل أن ندخل عالم الاعترا ب الكافكاوي ، لا بد من
 تحديد السمات الاساسية لعصره :

أ - على الصعيد الفلسفي : كانت معظم التيارات
 والمذاهب الفلسفية قد ظهرت الى الوجود في عصره -
 اللذرائعية Praomatism - التي تضع المنفعة
 الشخصية مقياسا للتعامل مع المحيط الخارجي ،
 ووسيلة لتحقيق ما يريد المرء ، وقد تجسدت على يد
 (تشارلز ساندريرس - جون ديوى - وليم جيمس -
 شيلر - ستيانا . . الخ) والكانطية الجديدة
 Néokontisme حيث يعتمد على تفسير ما يتعلق
 بالعالم الخارجي بطريقة ذاتية . . مع ممثليها (لييمان
 وتوكو وكاسيرر وفندلباندو برنشتاين ونيكولاى
 هارتمان . . الخ) والحدسية الفلسفية intuitionnis
 mephilo sophique التي تربط معرفة العالم
 الخارجي بالادراك الحسى الخالص وقد مثلها (برغون
 ولواسكى وغيرهما . .) والفرويدية . .
 Freudisme - نسبة الى سيغموند فرويد - ١٨٥٦ -
 ١٩٣٩ - التي تضع اللاشعور والغريزة - والذاتية مقابل
 الشعور الواعي والمعرفة الموضوعية وتبرر الحروب
 والفروق الطبقة وسيادة مبدأ القوة . . الخ مع ممثليها (أ
 . هورني - وكاردينز - وأريك فردم . . الخ)
 - واللاعقلانية - irrotation alisme - هي التي تضم
 اليها الحدسية الفلسفية التي ترى في الحروب قوانين
 طبيعية ، وفي التمايز الطبقي حقيقة خالدة وكذلك
 الفردويدية . . التي تفسر باسمها تصرفات الناس
 انطلاقا من لاوعيتهم وغريزتهم - وهي التي تعتبر العالم
 حقيقة غامضة ضبابية - وأى تصرف - مهما كان خطره -
 يقوم به الفرد ، يبرر سلفا لانه هناك قوة داخلية أقوى منه
 تقوده . . وهذا ينسجم مع رغبات - السيد البرجوازي
 أو الرأسمالي أو المستعمر . . مع ممثليها شوبنهاور
 وكيركجارد وأعضاء . . الفرويدية والحدسية الفلسفية
 والظواهرية Phenomenalisme التي تعتبر
 الاحاسيس وحدها الموضوع المباشر للمعرفة - مع بيركلي

وتقدمها وتضخمها ، بحيث كان لا بد من البحث عن أسواق خارجية لاملأها بمنتجاتها ، والحصول على المواد الخام لها ، بعد أن امتلأت أسواقها الداخلية وطفحت ببضائعها ، وتعرضت للكساد ، وما كان بإمكان الجميع الحصول عليها ، لان الاموال كلها تجمعت في أيدي حفنة ضئيلة من بين عامة أفراد المجتمع ، وتحملت الرأسمالية موتها ، كيف سيكون رهيبا ، فكان لا بد من إيجاد الحل لمشكلتها المستعصية ، لانقاذها من الافلاس المنتظر ، وهو حل لا يبدأ الا بباراقة دماء الشعوب المستضعفة - خارج حدودها - بعد أن امتصت دماء بنى جنسها في مجتمعها ، وكذلك بالسطو على مواردها وخيرات بلادها واحتلال أراضيها بالقوة لضمان بقاء رأسها - وتموين مصانعها بالمواد الخام والأيدي العاملة الرخيصة ، وزيادة أرباحها . . من هنا ارتبطت الأرباح بباراقة الدماء ، والمكاسب المادية لعدد محدود من هؤلاء الذين يتمسكون بزمام السلطة بالنار والدم على حساب جوع وافتقار وموت الملايين داخل البلاد . . ومن هنا بدأت مرحلة الاستعمار أو ما يسمى - بالامبريالية ؟ .

في عصر كافكا - كان ثلاثة أرباع العالم في غياهب التخلف والفقر والعبودية تعيش ، والربع الاخير في بحبوحة العيش ورفاهية لامتناهية ، بل أقل من الربع . . كانت - بريطانيا - المملكة التي لاتغيب عنها الشمس ، وكانت فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وألمانيا ودولاً رأسمالية استعمارية أيضا ، وكانت - تركيا - أقوى امبراطورية حتى مطلع القرن التاسع عشر ، نفوذها يتغلغل في ثلاث قارات - آسيا وإفريقيا وأوروبا ، قد بدأت بالتضعف والوهن ، أمام طوفان العلم والتكنيك والصناعة المتطورة للدول - السابق ذكرها - وبدأت حدودها بالتقلص ، وقواتها بالتراجع نحو العاصمة - الاستانة - المتداعية المتأكلة كلغة - كافكا - أمام زحف السياسة القائمة على أرقى الانجازات والاختراعات العلمية للدول الأوروبية ، وبدأت ممالكها الواقعة تحت صولجائها ، تسقط الواحدة بعد الاخرى . . لقد فقدت قوتها السابقة - وهزل جيشها -

وسقط خلفاؤها وولاتها وموظفوها أسرى مصالحهم وأنانيتهم ، وبما أنها قامت على القوة ، فبانحلالها تزول بالمقابل ، فأصبحت صيدا ثميناً - مأدبة عامرة بأشهى المأكولات تتنافس الدول الكبرى فيما بينها ، للحصول على هذه المحتويات النادرة - وبدأت الاحتكارات بالشكل ، وظهر دور الرأسمال الكبير ، في تمويل الشركات والمصانع وخزينة الدولة ، وأصبح الرأسمالي - صاحب صناعة وكرسى في الوزارة بنفس الوقت معا . فهو يدعم الدولة ، ويساهم في تنفيذ مشروعاتها بروؤس أمواله الضخمة ، والدولة تدعمه بسور من القوانين يحمي مصالحه ، وتقدم له العون (الجيش وجهاز الامن وتفتح سجونها لاعدائه من العمال والمتمردين على (ذبئته) وتهديه - بطاقة استثمارات في مستعمراتها ، ومع الزمن ، كان الرأسمالي الاكبر - السيد الاكبر في المجتمع القائم على الفروق الطبقيّة ، وكان جيش العاطلين عن العمال والفقراء يكبر باستمرار ، بفعل المنافسة الحادة بين أصحاب الرساميل والمصانع - فالأقوى هو الاكثر غنى وتعمقت الهوة بين الانسان من حيث هو قيمة عليا ، وبين ما يصبو اليه من تحقيق آماله الانسانية - السعادة والرفاهية والحياة السعيدة لكل الناس ، وأصبح بعد ذلك قيمة فقط ، مما أدى الى استلابه من كل معنى أخلاقي أو قيمة معنوية . . ومع ظهور دور الرساميل في كل مجال من مجالات الحياة (سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا) بدأ عهد جديد في تاريخ البشرية . . ونعني بذلك - الاقليات التي ثبت وجودها في أي مكان - بما تملك - وفي الدرجة الاولى - كان اليهود يتصدرون هؤلاء - بفعل ظروف تاريخية سياسية اجتماعية اقتصادية - أدت الى أن يظهروا بمثل مظهرها أقوىاء بنفوذهم ، مع ولادة الامبريالية خاصة ، فهم بفضل مكانتهم المادية ، كان لابد للدول الأوروبية الكبرى بقوتها ، والتي تعتبر المال بمثابة الدم في عروقها . . كان لابد لها أن تفتح لهم صدرها رحبا من أجل كسب ودهم ونيل رضاهم ، والاستفادة من رؤوس أموالهم ، وكيل المدح لهم وتنفيذ رغباتهم . .

الدينية ، يمكن دغدغة مشاعر اليهود في كل انحاء العالم ودعوتهم الى وطنهم المزعوم - (الام التي انتظرتهم بعد قرون وقرون - طويلة من الضياع والتيه والبثرة في قارات العالم) . ومن الناحية الاقتصادية : تبقي - فلسطين رسمياً - مقراً لليهود بكل ألوانهم وجنسياتهم التي حملوها معهم من بلاد الدنيا قاطبة ، ولكن فعلاً هي للدول الاستعمارية الرأسمالية ، حيث تعتبر المفتاح للدخول الى قلب الوطن العربي ، وبث السموم في جسده وامتصاص خيراته ، ليس هذا فقط بل وضرب وافشال أي مشروع كان ، يرمي الى تقوية الوطن العربي ، ويوقفه على قدميه ، أيضاً وهذه نقطة لا بد من ايزادها تصبح فلسطين سوقاً واسعة لمنتجات هذه الدول ، وكذلك الاسواق العربية المجاورة وغير المجاورة التي تتمدد تحت آلة التخلف ، وكذلك تستطيع أن تحصل على أرباحها بالملايين في هذه المنطقة وذلك ببيعها أسلحة ومعدات حربية وآلات وسيارات ، باعتبارها متخلفة ، أيضاً يعطيها التخلف اجازة مفتوحة ، لاستثمار أموالها فيها ، وتنفيذ مشروعات ضخمة ، واحتكار هذه المشروعات والحصول على مواردها بأرخص الاثمان . . الخ ومن الناحية السياسية والاقتصادية أيضاً ، وفيما يتعلق بداخل هذه الدول الاستعمارية والتي تحوي يهوداً - وخاصة الاغنياء منهم - على أراضيها ، فهي تتخلص من منافسة الرأسماليين منهم - لرأسمالييها في أسواقها التجارية وذلك بارسالهم الى فلسطين أو باقناعهم أنها تمثل المشروع الاكبر للحصول على أرباح خيالية وتصبح هذه الاسواق خالية بعدئذ من مخططاتهم التي هي في غاية الاتقان - ومن الناحية الفكرية يتم اقناع اليهود ، أنهم ماداموا مشتتين في قارات العالم ومتفرقين من بعضهم البعض ، فسوف يبقون تحت هيمنة العناصر الاخرى ، ومن ثم مغتربين ومحاصرين من كافة الجهات - وفلسطين هي الوصفة المنتظرة التي تحوي كل الادوية المغرية ، لانقاذهم من الاغتراب المدمر والميت الذي هي فيه ، وقد كان كافكا - مطلعاً على مثل هذه الامور ، وعرض لأمثال هذه الضغوط والروؤوس الشمينية (الادبية والعلمية

وكانت بريطانيا السبابة الى ذلك ، فبسبب أحلامها الاستعمارية وحاجتها الى المال ، وبما أن اليهود كانوا بمثابة - النبع المادي الذي لا ينضب - وانطلاقاً من رغبات هؤلاء في تنفيذ وتحقيق ما يريدون - التقى الطرفان - بريطانيا بقوتها السياسية والعسكرية ، واليهود بقوتهم المادية وأحلامهم الصهيونية . . وبما أن بريطانيا كانت تحتل مناطق واسعة من الوطن العربي - وفلسطين كانت من هذه المناطق . . فقد كانت الضحية وثنماً يدفع بالمقابل لليهود . . في عصر كافكا كان وعد بلفور - ١٩١٧ - لتحقيق هذا الوعد . . حيث أعلن أن فلسطين وطن قومي لليهود - رغم أنف العرب المرضى في ذلك الوقت ، وكافكا كان يشهد ذلك . كونه كان يهودياً . . أما عن صهيونية ، فهذا بحث سوف نعود اليه لاحقاً .

ولم يجهل أو يكن اختيار فلسطين ، وطناً قومياً لليهود اعتباراً أو عفواً ، وإنما جاء نتيجة دراسة على المتوسط وتشرف على منابع النفط ، في دول الخليج والوطن العربي الذي يحتل موقعا استراتيجياً بين قارات ثلاثة (آسيا - افريقيا - أوروبا) وموقعا حضارياً ، ويمتاز بغنى ثرواته وموارده المعدنية ومحاصيله الزراعية ، وهذا مايسيل لعاب الدول الاستعمارية لهذا جاء اختيار - فلسطين بالاجماع من قبل هذه الدول - كي يبقى الوطن العربي دائماً في حالة دفاع عن النفس ، أو في حالة توتر ، توضع كل امكانياته في خدمة متطلبات الحرب ، ويبقى متخلفاً ، مادامت هذه الحالة مستمرة ، وجاء اختيار - فلسطين - كونها الارض الموعودة - أو أرض الميعاد - أو الوطن الام - بالنسبة للعقيدة الصهيونية - لقد تم اختيار فلسطين من قبل بريطانيا بالذات - حيث كانت تستعمرها - الى جانب استعمارها الدول اخرى في الوطن العربي - العراق والاردن واليمن ومنطقة الخليج العربي ومصر - بموافقة ندادتها من الدول الاستعمارية الاخرى (فرنسا ايطاليا - اسبانيا - امريكا التي قويت شوكتها واحتلت مكانة بريطانيا بعد الحرب العالمية الاولى) وتم تقديم فلسطين لليهود لقمة سائغة لأن كل الظروف والخطط كانت مساعدة لذلك فمن الناحية

والفكرية . . الخ) التي تعرض هي أكثر من غيرها للاغراءات أو الترغيب والترهيب - حتى يتم استثمارها لصالح الصهيونية وقاربها - كما حدث مع - جان بول سارتر - وهكذا يمكن أيضا استقراء - أفكار - فرويد ولا عقلانية تحليلاته النفسية ، أما ماذا كان رد فعل كافكا - تجاه ذلك ، وكيف هرب أي شكل تجسد فنيا لديه ، لهذا ما سيتم توضيحه لاحقا أيضا - ولا بد من ذلك - حتى يتم وضع كل شيء في الصورة الصحيحة .

ج - على الصعيد الادبي

في عصر - كافكا - كان العالم يعيش ميلاد - الاكتشافات العلمية - في كافة المجالات - الصناعية والطبية والطبعية والفنية ، ومعها كان الادب يفروغ المتنوعة يعيش حياته الذهبية ، وابداعاته في مذاهب وتيارات متعددة ، ليصور كل ما يطرأ من تغيير على الارض وفي منظور الانسان ، واتساع رقعة علاقاته مع الآخرين ، لقد انطلق من عقالة ، فهو لم يعد يفكر ضمن حدود ضيقة لا تتجاوز مساحة ظله ، وهو لم يعد يكتفى بأن الارض التي يراها هي الارض الوحيدة ، وانما خلق بخياله الى آفاق بعيدة ، لقد نما فيه - بروميشوس حقا - الذي لا يابه بالاعطاش أو الشؤيرمان الذي يخترق كل المصاعب التي تقف في وجهه ، وهذا يرتبط بتقليص مساحة الارض ، أو الكرة الارضية ، بسبب تلك الاكتشافات العلمية المدهلة ، التي أعطت للانسان الثقة بنفسه ودفعة قوية جدا لاكتشاف حقيقة كل شيء غامض لديه . . هذه المدارس والتيارات والمذاهب الادبية نستطيع أن نوجزها في النقاط الاتية :

١ - الواقعية بأنواعها المتعددة ، وترتبط بدراسة الامراض الاجتماعية ، ونوعية العلاقات الاجتماعية ، ومن يمثلها ، فراء هذه العلاقات يوجد شرح كبير وخطير يهدد بانبيار النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس من الاضطهاد الطبقي واللامساواة ، وانعدام

القيم الاخلاقية بالفرد فيه إما أن يكون ذئبا أو فريسة ، وهي تمتد من الواقعية النقدية بدرجاتها المتفاوتة بين الجودة والاصالة والعمق والسطحية واللاوضوح أحيانا أخرى ، حتى الواقعية الاشتراكية التي تجسد في الشخصيات الادبية في الرواية واقعا ليس مرغوبا فيه ، أي لا انساني يسير نحو الهاوية ، وواقعا آخر ينمو في قلب الواقع المنهار . . يحتفظ الانسان بقيمه وهو يمثل أغلى القيم . نرى ذلك - أي كتاب الواقعية بكافة أنواعها - في نتاج : السيداس ارجاداس ولويزا ماي الكوت وشروود اندرسون ويلزاك ويليكر وتشيوخوف وتورجنيف وتوروتسن ، وابتون سنكلير وجيوفاني فرجا ويلمار سود برج وجول رومان وجوركي . . الخ .

٢ - الرواية التاريخية : التي تعالج الواقع الاجتماعي ضمن قالب تاريخي ، ونراها في نتاج هيرفي الن وسجريد ارنست فون فلدنبروخ . . الخ

٣ - الرواية الساخرة : وهي التي تعالج المواضيع الواقعية والاحداث الاجتماعية بقالب فكاهي ساخر ، ونراها في نتاج : جون اسكين وجين اوستن وريكارو بالمافرنسيس بوني وفومبونا روفينوبلاسكو ومارك توين وجاناثان سويفت وأنتول فرانس وفورستر وهينرخ مان . . الخ

٤ - الرواية التحليلية النفسية وهي تعالج الواقع الاجتماعي بمشاكله وأمراضه ، من خلال انعكاسها في نفوس الناس ، فمن خلال التحليل النفسي الدقيق ، لأعماق شخصيات الرواية ، نكتشف معاناتها ومصادر همومها ، ونستقرى أفكارها المنبعثة من أرضية واقعها الاجتماعي ، نرى ذلك على سبيل الذكر في نتاج : تولستوى ودستوفسكي وستندال وتوماس مان وجورج مريدث . . الخ .

٥ - الرواية الدائرية : أو الرواية المعقدة التي لا تحتفظ بالتسلسل الزمني والترابط المكاني ، فأحداثها تتأرجح وتضاعف - في - قضاء الوعي وهي تعالج تأثير شخصياتها

الصورة التي تمثلها لنفسه ، فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للأسطورة . وعندما نقول ان بيكاسو انسان فنحن نعني أنه ليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطاناً لفظه الجحيم أو صانع معجزات . انه انسان ومصور ، أي رجل يلتهم الدنيا بعينه . ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس انسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول^(١٠) .

٢ - واقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميثيوسية^(١١) - ماذا نستنتج من النقطة الاولى ؟ انها تتعلق بكيفية تناول أعمال فنان ما ، والتعريف بها - فبوشكين كشاعر وكاتب - وديكنز كروائي وسلفادور دالي كفنان وبريخت ككاتب مسرحي وسومرست موم كروائي وكاتب وقاص . ان كل هؤلاء مهما كانت هوياتهم وعوالمهم متلونة بالغربة والامزجة المختلفة ، فهم ككل الناس يعيشون في مجتمع فيه نظام محدد ، مخطط حسب قوانين وديناميات محددة ، وسلطات مختلفة ، ومواقفهم تجاه كل ما يجري في مجتمعاتهم تستند الى ايديولوجية محددة لكل منهم . فكل منهم قبل كل شيء انسان ، كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية ، يتلقى ذبذباتها ، ولديه رد فعل محدد ينسجم ورؤيته لواقعه الاجتماعي . . وكافكا - كروائي وكاتب قصص ورسائل ومذكرات ، ابن مرحلة محددة ، وعاش أجواء اجتماعية محددة . البيت - كإبن لعائلة يهودية ثرية . . وتشيك في البداية ومن ثم الماني بعد ذلك ، ومتأثر بثقافات متعددة من الكلاسيكية الى الواقعية الاشتراكية ، ومن الاشتراكية الطوباوية الى الاشتراكية العلمية ، ومن الثقافة العبرية الى الثقافة السائدة في المجتمع الذي عاش فيه . . اذا - وانطلاقاً من الاختلافات وهي ايديولوجية ودينية وفكرية ونقدية . . الخ حوله - يعتبر - كافكا - انساناً - وليس نبياً من أنبياء اسرائيل ، كما زعم بعض النقاد - انه ابن

بالواقع - المحيط بها من خلال لغة محدودة ، تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة ، نراها في نتاج : مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف . . الخ .

الى آخر ما هنالك من المذاهب والتيارات الادبية التي عاجلت المشاكل الواقعية بطرق مختلفة ، فيما يتعلق بالحياة والموت مثلاً لدى اوانامو وملفيل وباريوس والنزعة الواقعية المتطرفة لدى توماس هاردي ، وكنوت هامسون والرواية الاخلاقية لدى - جورج اليوت - والغيرية لدى - بوريس بارس - فكل هذه الانواع ، عايشها - كافكا - فكان لا بد أن يلم بها ومن ثم يجد له عالماً يخصه ، ويميزه وسطها .

عالم الاغتراب الكافكاوي

سأثير هنا نقطتين أرتكز عليهما للدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ، النقطة الاولى تتعلق بالفنان وهويته الفنية ، والثانية تتعلق بمفهوم الواقعية وأهميتها الفنية وقيمتها وتبيان علاقة الفنان معها ، ونوعها ، ونظيرته الى الحياة بكل جوانبها ومحتوياتها من خلالها ، والنقطة الاولى والثانية موجودتان في كتاب - روجيه رودي - (واقعية بلاضفاف - الاولى في - مدخل الكتاب ، والثانية في خاتمه الكتاب . . سوف أسجلها هنا حرفياً ، ومن ثم أعمد الى تسليط الضوء عليها بعد ذلك ،

١ - تساءل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : « هل أنا من سكان المريخ ؟ » ثم أسدي للمؤلف النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلاً فيه تقول ان بابلو بيكاسو ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب ، وكل مظاهر الكائن البشري » ويضيف غارودي - معلقاً على ذلك (ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لا اسطورة وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه

(١٠) غارودي ، روجيه : واقعية بلاضفاف - ترجمة : حلم طومسون - دار الكتاب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ - ص ١٧ .

(١١) غارودي ، روجيه : ن . م - ص ٢٣٢ .

الكرة الارضية والثقافة الانسانية ومتأثر بأجوائها . .
 وحين ندخل عالمه . . علينا - التجرد قدر الامكان
 ولانستطيع أن نقول كليا ، باعتبار أنه في تناول الحقائق
 المجردة ، لا يمكن التخلص من التمهيد كليا علينا
 التجرد من أفكار مسبقة تسيطر على لا وعينا ، واعتبار
 كافكا - انسانا قبل شيء ، انه مثلنا يحس ويشعر ويشم
 ويتذوق ويحلل - أما مسألة التأثير في وبالعالم فهذا بحث
 آخر ، يدخل ضمن اطار - منظور الكاتب أو الفنان -
 وحين يضيف اليه صفات هي أوسع منه ، فهنا يكمن
 الخطأ الكبير ، اذ أن كل المقاييس الفنية والنقدية التي
 نستخدمها في مناقشة وتحليل نتاجه لا يمكن أن يكون
 دقيقا بأي وجه . . انه فنان قبل كل شيء يحس ويتأثر
 ويؤثر بكتابات في الآخرين . . ان النتاج الادبي لكاتب
 ما ، يوضح الهوية الداخلية لصاحبه ، اذا تم استقراؤه
 موضوعيا . . وكافكا من بين القلائل من الكتاب
 والفنانين الذين عولجت نتاجاتهم في منتهى الرؤية
 الذاتية ، وتحت تأثير أفكار مسبقة ، ودارت خلافات
 كثيرة حولها ، بحيث تصبح هذه الاعمال أجساما غريبة
 عن كل نقد لها ومن هذه النقطة نستطيع التعرض للنقطة
 التالية ، والنقطتان : كل منهما تكمل الأخرى . . ان
 الفنان مهما كانت خاصته الفنية ، فهو ابن لواقع معين ،
 ومنظر الى هذا الواقع وقيمه ويتعامل معه من خلال
 رؤية معينة تتناسب ودرجة ابداعه وفهمه له . . قد
 تكون هذه الرؤية تقليدية أو رمزية أو تعبيرية أو
 واقعية ، والواقعية نفسها قد تكون - طبيعية - أو
 نفسية - أو تركيبية - أو وصفية - أو اشتراكية - أو
 سريالية . . الخ - وهذه الرؤية تتعلق بجملة من
 العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان وهي تربوية
 تعليمية اجتماعية فكرية . . الخ ويمقدار ما يتعامل
 الفنان مع الناس ، بمقدار ما يتفهم واقعه ، بمقدار
 ما يتقن لغة الحياة ، ويحيط بأسرارها ، وتغتنى جمالية
 اللفظ لديه ، وتتسع معالمه الفنية ، ولاتنسى عامل
 الظروف الذي يلعب دورا كبيرا في بلورة أفكار الكاتب
 وابداعه . . ودفعه أحيانا الى صياغة رؤياه بلغة قد
 تكون واضحة أو غامضة . . وهذا الغموض نفسه قد

يكون شغافا أو طلسما ليس الا . . أثرت ظروف كثيرة
 في تكوين المحتوى الفني لدى - كاتبنا . . فهو قبل كل
 شيء - كاتب يهودي - وثانيا ابن عائلة ثرية وثالثا ابن
 مجتمع شيوعي - أحداثا جساما وتحولات اجتماعية
 وسياسية - فترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الامبريالية ،
 فترة تحولها الى قوة استعمارية ، فترة الصراعات العنيفة
 والمخاضات المذهلة التي كان العالم يتعرض لها . ففكرة
 القومية كانت تعشش في ذهن كل أمة . . والرأسمالية
 كانت تزداد - وحشيتها باستمرار مستغلة كل قيمة انسانية
 الى سلعة والتناقضات الاجتماعية كانت تزداد ،
 الشعوب الضعيفة المستعمرة كانت تستقيظ شيئا فشيئا
 وتقاوم كافة أشكال التخلف ومحتليها وهذا لا بد أن
 نتطرق اليه ونوضحه فكافكا كيهودي أولا يعي وضعه
 جيدا بين بقية العناصر الأخرى غير اليهودية ، فلقد كان
 لطوفان القوميات الذي غمر أوروبا بالدرجة الأولى
 انطلاقا من المانيا وايطاليا بصورة خاصة ، تأثير كبير على
 كل شعوب هذه القارة . . فالدولة المبعثرة الاجزاء ،
 حاولت أن تجمع شتاتها في وحدة واحدة تحت راية قومية
 واحدة ، وكان لانهار النظام الاقطاعي تحت ضربات
 البرجوازية وصمودها وتوجيهها بالرأسمالية ، وتوحيد
 وتشكيل الاسواق الوطنية ، أثره الكبير أيضا في دفع
 الشعوب المقهورة الى البحث عن طريق خلاصها من كل
 عوائق التقدم والتطور في الداخل والخارج ، فالخارج
 يتمثل في قوة أجنبية تنهب ثرواتها وخيراتنا ، والداخل
 يتجسد في عناصر ما عملية (كوجروا دورية) تمنع
 ظهور عوامل التقدم في بلادها - أوليت من شيعة هذا
 البلد أو ذاك - وأعني بذلك - اليهود بفضل ظروف
 تاريخية اقتصادية سياسية اجتماعية . . الخ استطاعوا -
 وارتباطا مع الظروف الموضوعية الأخرى في الخارج
 مثلا - استطاعوا أن يغنوا ، أو تظهر بينهم ثلاث
 طبقات - على غرار ماتشكيل في الدول القوية الأخرى -
 كفرنسا أو بريطانيا أو الولايات المتحدة الأمريكية :
 الطبقة الأولى تمثل الرأسماليين اليهود الكبار ، والثانية
 تمثل فئة البرجوازية المتوسطة ، وفئة البروليتاريا
 اليهودية .

ومركز الالب في الديانة اليهودية مقدس ، وقد حافظ جلي هذه الوظيفة ، وكان تاجر كبيراً . . كل هذه الامور ضغطت على العالم النفسي لكافكا أوجعته ، وهو لا يتحمل ذلك ، حيث خلقت منه رجلاً متوتراً معقداً مكروهاً من قبل بقية اليهود - الاغنياء - بسبب التنافس بين التجار - حيث يسود قانون القوة ، والقوة متعلقة بالدهاء وبالوجود المادي - والفقراء ، لانهم مستغلون . . وعامة الشعب ، الذين ما كانوا يطبقون رؤية اليهودي - التاجر الجشع - المنعزل - لقد ولد سنة (١٨٨٣) ورأى الجو العالمي كالحا ولبدا بالغيوم ، فالرأسمالية كانت تنتشر في كل مكان موزعة سمومها ، والفساد الاجتماعي كان ينتشر ، وكانت الكراهية لليهود تكبر وتزداد في كل مكان ، وتظهر معها المذابح المعادية للسامية الى جانب ذلك ، كانت الحركات العمالية تقوي للوقوف في وجوه مستغليها . . وتأثر كافكا بذلك - لقد كان أبوه صاحب منشأة ، وعمل كافكا مجبراً فيها - ورأى الاستغلال البشع الذي يمارسه أبوه ضد العاملين فيها - يقول عن ذلك (أصبح المحل في حد ذاته يصيبي بالغيثان . . وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين . . كنت تسميهم الاعداء الذين يتقاضون أجراً وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لي كعدو يدفع 'الاجور' ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجراً . . ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازاءك وكان لا بد لي أن أنضم الى حزب المستخدمين) (١٣) وحول الجو القاتم الذي عاش فيه ، والقسوة التي كانت تضطهده وتشوهه في البيت والمدرسة ، يقول لنا (حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي . كانا لا يعترفان بميزاتي الخاصة وكان كاشفي عنها يعني اما أن أكره المستبد . اواما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة . . ولكن اخفائي لاحدى مميزاتي كان يعني أن أكره نفسي ومصيري وأن انظر

الرثة : وبما أن اليهود الرأسماليين الكبار ، كانوا يشكلون عنصراً غريباً قوياً بما يملك من رساميل ، أو رؤوس أموال ثابتة ومتحركة ، ومنافساً خطيراً أمام الرأسماليين الاصليين من سكان البلاد . . وخطراً على وجودهم بالذات . . مع كل هذه الاسباب والظروف ، تشكلت موجة عداة كبرى للسامية للعناصر اليهودية بالدرجة الاولى لانها : مثل غيرها في البلاد الرأسمالية الاخرى تقوم على استغلال خيرات البلد الذي تسكنه ، وتحرم السكان الاصليين من ذلك ، لانها تستأثر بهذه الممتلكات والثروات التي تستطيع - لو أنها في يد وطنية - أن تساهم في تطوير اقتصاد هذا البلد وتضرب حول نفسها سورا ، تنعزل خلفه عن بقية العناصر الاخرى غير اليهودية (ومع استمرار هذه النزعات اشتد التضييق على اليهود في اوربا واشتدت الرغبة في التخلص منهم وتهجيرهم الى الخارج . أصبح اليهودي في اوربا ، تحت اشراف البورجوازية الكبيرة وضمن اطار النظام الرأسمالي الحر ، ميتاً بالنسبة للحياة ، غريباً بالنسبة للسكان المحليين الاصليين ، ومتسولاً بالنسبة لمالكي الثروات ، مستغلاً ومليونيراً بالنسبة للفقراء ، رجلاً بلا وطن بالنسبة للوطنيين ، انه منافس مكروه بالنسبة لجميع الطبقات ، هكذا وصف بنسكرو الوضع الذي تردي اليه اليهود في اوربا) (١٤) . . وكافكا المواطن التشيكي اليهودي تأثر بكل هذه الظروف . . أي نستطيع أن نقول انه كان مغترباً عن كل شيء . . عن العائلة التي تضمه ، وعن العائلات اليهودية التي كانت تجاوره ، وهو في عزلة عنها ، بسبب ثراء أبيه وعن المجتمع الذي عاش فيه ، كونه يهودياً ، وكونه لم يكن يتحمل العيش في مجتمع ، القيمة الاساسية للانسان تقاس بما يملك من مال وجاه . :

١ - بالنسبة لعائلته : كان في خلافات مستمرة مع أبيه ، فأبوه كان يحب السيطرة ، حيث كان رجلاً متديناً ،

(١٢) نقلًا من د. صادق جلال العظم : دراسات يسارية حول القضية الفلسطينية - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - تموز ١٩٧٠ - ص ١٤٦ .

(١٣) كالكا - رسالة الى الأب في الاستعدادات لحفل زواج في الربيع - ص ١٧٨ - ١٧٩ - نقلًا عن روجيه غارودي : واقعة بلا ضلّال - ص ١٢٥ .

لها أثر كبير في حياته ، وفي نتاجه الفني . . مثلا في (تحريات كلب) نرى ذلك الكلب الصغير الذي يكره بني جنسه ، والرائحة النتنة التي تخرج من أفواههم ، ومواقفهم المأثمة تجاه الامور - وهذه النقطة تتعلق بالصهيونية بالذات - وكذلك في بنات آوي وعرب - القصة الثرة التعابير ، وذات المضمون العميق ، حيث رسم فيها - الصراع العربي - الاسرائيلي والمستعمر فيه طرف مشارك - وأبدى رأيه ، ووضع لنا - صورة الصهيوني الطامع في فلسطين ، والنفسية الكالحة والقاتلة لديه . . هذه المواقف تنطلق من البيت ، حيث كان أبوه يحاول التأثير فيه فكريا ودينيا - والمدرسة والتعاليم الدينية اليهودية والطقوس الدينية والضغوط التي كانت تمارس عليه من الخارج ، بدءا من - صديقه - وناشر يومياته وأعماله - ماكس برود - وآخرين ، أرادوا توجيهه وجهة تقدم أهداف ومطامع الصهيونية ، لكنه رفض كل ذلك ، هامى والدته تقول له (حسن اذن ، لا أحد يفهمك . . انني أفترض أنني غريبة عنك وكذلك والدك - كافكا : بالتأكيد انكم جميعا جميعا غرباء عني ان الدم هو الشيء الوحيد الذي يربطنا ، ولكن ذلك لا يعبر عن نفسه) (١٨) صحيح أنه يهودي ولكنه قبل كل شيء انسان ومحكم وقيم ما يراه . . في يومياته مثلا يحدثنا عن المهاجرين الى فلسطين من اليهود - في صورة كالحة (ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون عيوننا مسدلة ، انهم يشعرون أن مستمعهم قد أصابوهم بالعمى ، وبارتباك يتلثمسون المائدة - بأطراف أصابعهم الممدودة .

لنفسى كانسان شرير أو ملعون) (١٤) بل يذهب كافكا الى جد الاعتراف أن كل مايكتبه هو تعبير عما يلاقيه من عذابات نتيجة سلوك أبيه القاسي (أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا اشكو مما لم أستطع أن اشكوه لك وأنا على صدرك) (١٥) وهذا مادفع النقاد الى تفسير أعمال كافكا بأنها رد فعل ابن مضطهد من قبل أب طاغية أو استعملوا التحليل النفسي - الفرويدي بالدرجة الاولى - كما في قصة - الحجر - حيث أن الحيوان الصغير (بسطل القصة) لا يجد الامان في أي مكان - وهو بذلك يجسد رغبة كافكا بالذات . . وسوف نرى ذلك في - المسخ - هذه الكراهية المثقلة تجاه الاب ، يقابلها احترام ومحبة وتقدير تجاه الام حيث يقول عنها (انني أشعر كم تمهاذ . . من أجل تعويض اقتصادها الصلة بالحياة) (١٦) هذه القسوة وهذه المحبة زرعاً فيه التناقض .

٢ - بالنسبة لوصفه كيهودي : فبسبب وضع اليهود - وقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة - عاش كافكا في عزلة ، وبالدرجة الاولى ، كون عائلته ثرية ، وكره عامة الشعب لهم - (أن المدينة اليهودية الثنتنة مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة الصحية الجديدة المحيطة بنا ، ومازلنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن في الواقع سوى أشباح في الازمنة الغابرة) (١٧) انه يحدثنا هنا ، عن صورة اليهود القاتمة ، لسدى المجتمعات التي تحوهم ، بسبب الاجواء - الخاصة - بهم . والتي يخلقونها لانفسهم ، وأيضا فان ظهور الحركة الصهيونية - والهجرة الى فلسطين ، والاحلاف الاستعمارية والصهيونية ، كان

(١٤) كافكا - يوميات خاصة - ص ٢٣٧ - ٢٤١ - لقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٢ .

(١٥) كافكا - رسالة الى الأب في الاستعدادات - ص ١٩١ - لقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ٢٠٢ .

(١٦) لقلاً من : واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٩ .

(١٧) ياتوش ، غوستاف : أحاديث مع كافكا - ص ٥٨ - لقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٤٨ - ان ماثوره من أقوال ومواقف لكافكا - ذكرها - ياتوش - لوردها بتحفظ - حيث لا ننسى - الناحية الذاتية - وطبيعتها الصهيونية لدى - ياتوش - الذي أصدر كتابه عن - كافكا - سنة ١٩٥٢ - وكذلك بالنسبة للاخر الصهيوني - ماكس برود - ناشر ومصنف معظم أعمال - كافكا - وسيرة حياته - سنة ١٩٣٧ . . . لكي يعنى كل شيء في إطاره الصحيح .

(١٨) كافكا : يوميات - ص ٣٩٥ - لقلاً من - بلهيمه أمين - هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - دار الآداب - ط ١ - ك ٢ - ١٩٨١ - ص ٤٠ .

بصورة ساطعة في (مستعمرة العقاب) فالآلة المربعة تحفر جسد المتهم بلا تهمة وتكتب - أطع سادتك - حتى الموت . . وفي المحاكمة - لا يستطيع السيد أن يعرف شيئاً عن قضيته . . ماذا أصابه . . لماذا هو على ما هو عليه ، ما هي تهمة ؟ انه لا يعرف شيئاً . . حتى يموت . . ولماذا يريد أن يعرف ، طالما أن ما يريد أن يعرفه ليس من اختصاصه ؟ فهناك - آخرون - مهتهم هكذا - وكذلك في - القصر - فالمساح لا يرى صاحب القصر ، ولا يمكن أن يراه ، لان ذلك محال . . فهناك حدود تفصله عنه ، ولا يمكن تخطيها وعندما تمادى في ذلك - كان ما لا يريد أن يكون - النهاية - وفي - الحجر - لا يعرف الحيوان الصغير الراحة ، لانه مهدد بالخطر في أية لحظة ، لان مجتمعه - هو المليء بالاحطار التي تهدد المرء دائماً ، وتجعله قلقاً باستمرار . . لنلاحظ ولنتأمل ما يكتبه عن وضع العمال في مجتمعه (يالتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتسبون منا حقوقهم باستعطاف . . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا ويتزعروا حقوقهم) (٢٣) وهذا يتجلى في - تحريات كلب - فالثروات تكون في أيدي أقلية ، بينما الاكثية هي محرومة منها ، وهذه الاقلية تمارس مختلف الوظائف لتظهر للآخرين انها لم تشد ، وكذلك في - حول مسألة القوانين - (فالنبلاء) هم يحكم قوانين نسجوها بأيديهم يتحكمون في كل شيء . . وكافكا يعرف عصره ومجتمعه (لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الي ، وكان الاجسدي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا محاربه) (٢٤) .

أصواتهم ترتعش ، ويتسمون بضعف ، معززين ابتساماتهم تلك بشيء من السخرية (١٩) ويريد نتيجة ذلك أن يكون وحيدا ، بعيدا عن البيت - عن ضغوط أبيه المتزمت القاسي المستبد وعن مجتمعه الضيق - عن ضغوط معارفه الذين أرادوا صهيته أمثال - ماكس برود - لكي يخلق العالم الذي يريد أن يكون ، وكما يريد (ان ما ينبغي أن عمله ، استطيع أن عمله فقط وأنا وحيد) (٢٠) بل يريد الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يشوه هذا العالم الذي يريد بنيانه ، والتدخل فيما يقوم به (سأعزل كل فرد الى درجة اللامعقول ، وأجعل كل فرد واحد عدوا ولن أحكم أحدا) (٢١) وبالتأكيد فان هذا الفرد الذي يريد اعتباره عدوا هو ذلك الذي يضغظ عليه ، ويريد جره الى ما لا يريد. القيام به أو الكتابة عنه . . لأن (هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية) (٢٢) انه العالم الذي يريد كافكا أن يتنفس فيه .

٣ - بالنسبة لوضعه الاجتماعي : ان أي فرد منا هو نتاج التربية البيئية والشارع والمدرسة والمجتمع - وكافكا - تأثر بذلك وأي تأثر . . لقد كان عاملا في منشأة أبيه ، وقام بما لا يريد أن يقوم به لان هناك أوامر تلزمه بذلك ، وموظفا في مؤسسة للتأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا سنة ١٩٠٨ - ينفذ الاوامر العليا رغم أنفه - لقد كان ترسا في جهاز بيروقراطي يعمل ، وهو في داخل نفسه يكره ما يقوم به . . وكأن هناك قوى عليا خارقة تلزمه بذلك ، والا فالموت نهايته . . هذه الامور آلمته وضغظت عليه كثيرا ، لقد رأى نفسه مغتربا عن كل ما يقوم به ، وهذا يتجلى

(١٩) ن. م : يوميات - ص ٢١٠ - هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ٢٥ .

(٢٠) ن. م : هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ٥٧ .

(٢١) ن. م : يوميات - ص ٢٢٩ - هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ٥٧ .

(٢٢) ن. م : واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٦ .

(٢٣) برود ، ماكس : فرانز كالكا - ص ١٣٢ - ١٣٣ - ن. م : واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٥ .

(٢٤) كالكا : يوميات خاصة - ص ٢٢١ - ن. م : واقعية بلا ضفاف - ص ١٤٣ .

بل يشرح لنا جسد الرأسمالية ، التي تحول الانسان الى قيمة مادية بكل وضوح . (الرأسمالية نظام علاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم يرفض في قيود حديدية ان الرأسمالية وضع مادي معنوي أيضا) (٢٥) أمام هذا الوضع القاهر المرعب ، ثاب لا بد من رد فعل ، وكافكا لم يستطع أن يرى نهاية إضاعي القوانين - الحديدية - لقد رأى الانسان في مجتمع الزنزانة - هناك من يسجن وهناك من يحكم ، وهناك من يجلد . . . كل شيء حسب قانون لا فكك منه . . . حسب رؤية - كارل بارتية - الذي رأى الانسان محكوما بكل ما يقوم به هو قدرة ووسط هذا العالم - المرعب - ثاب الاغتراب يبتله . . . ولم يستطع الا أن يقول (كل شيء وهم : الاسرة ، المكتب ، الاصدقاء ، الشارع ، وهم ، بعيدين كانوا أم قريبين ، النساء ، ان الحقيقة التي هي أقرب من أي شيء ، هي فقط أنك تضرب رأسك بجدار الزنزانة ، لا نافذة فيها ولا باب) (٢٦) ومن هنا فان (الحياة تبدو له زنزانة لا تتيح أكثر من خطوة واحدة في كل الاتجاهات الأربع) (٢٧) وكان لا بد ان يكون متشائما في جانب من جوانب حياته ، بل يرى الحياة ليس الا لان كل ما يتم فيها ، هو نتيجة لا معقولة لمقدمة سخيفة ، أو قانون خرافي ، أو سبب غير وجيه لا

يصدق أبدا . . لتأمل مثلا هذه الكلمات (أعيش ، غريبا أكثر من الغرباء أنفسهم) (٢٨) وحين يكتب في مكان آخر من كراماته (انها الحياة مزدوجة رهبة حقا لا أظن أن هناك مخرجا آخر سوى الجنون) (٢٩) . . أو (في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالي بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال . على أني لم أؤمن بذلك اطلاقا ، بل كنت أسأل فقط) (٣٠) لان كل ما حوله يدفع المرء الى أن يسأل بسبب تركيبه الخاطيء . . وهذا ما دفع - كافكا - الى حد القول (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه) (٣١) ونستطيع أن نورد هنا حادثة حدثت له - وكأنها قصة من قصصه . كتبها بقلمه ، واستمدتها من عالمه الفني ومن خياله الخصب ، ولكنها نص يخبرنا عن أنه حقيقة واقعية . وهذا النص يشبه الى حد بعيد قصته (القضية) التي تتحدث عن ذلك المتهم البريء الذي يقاد الى المحكمة ويحكم عليه ، دون أن يعرف تهمته ولا قضائه . . مختصر الحادثة هو أنه فوجيء ذات يوم بدخول رجل لا يعرفه الى بيته ، وهو لا يعرف لماذا دخل الى بيته ، وعندما يسأل عن ذلك - قال له الرجل (ليس بإمكانك الخروج من هنا الان لانك موقوف) (٣٢) وحاول - كافكا - أن يتساءل في سره : لماذا هو موقوف ، وما هي تهمته ، ومن هو الرجل . .

(٢٥) باتوش : أحاديث مع كالكا - ص ١٤١ - نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٥٤ .

(٢٦) كالكا : يوميات - ص ٥٤٦ - نقلاً عن - دراسات في الأدب والمسرح - مجموعة من المؤلفين - ترجمة : نزار عيون السود - وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٧٦ - ص ١٧ .

(٢٧) كالكا : يوميات - ص ٣٦٧ - نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ١٤٠ .

(٢٨) نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٤٧ .

(٢٩) م . ن : ص ١٥٨ .

(٣٠) كالكا : تأملات حول الخطيئة والألم والأمل في - الاستعدادات - ص ٤٠ - نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٨٤ .

(٣١) كالكا : يوميات خاصة - ص ٢٩٠ - نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٨٥ .

(٣٢) نقلاً عن صحيفة تشرين السورية - ١٩٨٣/٧/١٨ - ترجمة : سعيد هلال - عن صحيفة «لوماتان» .

قهره ، ويقضي عليها ، أو القاهر الذي لا يستطيع الا أن يمضي في تنفيذ ما يوحى له به (شخصية الداخلي) رغم ارادته ، ولكنه استطاع أن يعطي رأيه فيما حوله ، وأن يعبر عما يشاهده ويحس به - بلغته الخاصة به والتميزة له ، ونحن نستطيع اثبات ذلك من خلال شواهد كثيرة مثلاً : (أحاول دائماً أن أوصول شيئاً غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائماً ما يستعصى شرحه) (٣٣) أو حين يكتب (هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم فكلنا يعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غريبة : ويقرر علمي فأنا أكثر هذه النماذج تعبيراً عنهم ، أي أنني منع شيء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، واني لا أمنح أي شيء وعلي أن أستخلص الحاضر والمستقبل فقط بل والماضي أيضاً ، ومع أن كل انسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل ، فعلي أن أستخلص الماضي أيضاً ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعاً) (٣٤) ولقد نجل ما كتبه في قصته - تحريات كلب - الذي ينقل الينا كل ما يتعلق بماضييه من - أجداده الاوائل - والكلاب التي تحلق في الهواء ، وتقعي على قوائمها الخلفية - أي كل ما يتعلق بأولئك الذين يحبون بل يقدمون الملكية ، واستخدام كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للوصول الى المبتغى ، وكذلك في قصته المشهورة - بنات آوى وعرب - الذي ينقل الينا اللوحة الدرامية للصراع العربي الاسرائيلي ، وعواقب هذا الصراع ونتائجه الوخيمة - أو حين يكتب معبراً عن علاقته بالادب (ان أوضاعي لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك الادب . الادب هو كياني ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك . أوضاعي الحالية لن تتمكن أبداً من اغرائي ، بل أنها لا تستطيع الا أن تدمرنني وتقضي علي تماماً وهذا ما سيحدث لي عن قريب) (٣٥) فالادب هو القناة التي تساعد في توصيل وايصال ما يريد قوله من (حقائق) الى القاريء ، لان

السخ وأعتقد أن ما حدث كان (مجرد مداعبة) أو مزحة . . فقد صادف ذلك اليوم (عيد ميلاده الثلاثين) اذا لابد أن يكون ذلك مقلبا أو (كمداعبة له من زملائه في المصرف حيث يعمل) أو ما حدث كان غلطاً ارتكب . . لكن الرجل قال له (تتم الامور وفقاً للقانون . . والقانون مطبوع . . لهذا فلا مجال للسماح بأي غلط كان) ويحاول كافكا بكل الطرق أن يفهم ما سر هذه القضية ، وكيف حدث ما حدث ، وماذا وراء هذا الرجل الذي بلغه أنه موقف دون جدوى . . فتوقيفه حقيقة لا لبس فيها (أنت موقف حقاً هذا صحيح ولكن ذلك يجب أن لا يمنعك من ممارسة حياتك كما اعتدت أن تمارسها - وبعد نقاش - يقول له المفتش : أنا لم أقم (الا بمهمتي التي أوكلت الي) ومهما كانت صحة هذا الخبر . . فان - كافكا - تعرض لمضايقات كثيرة . . وكانت أعماله الادبية وكراساته ويوميياته نتيجة هذا القلق اليومي الذي يصاحبه . . وكان العالم الفني الغامض الذي ابتكره هو حصيلة - الواقع الاجتماعي اللامعقول الذي كان يعيشه . . ولكننا اذا أردنا الدقة ، نستطيع القول : أن هذا اللامعقول ينبع من - تلك الاقلية - التي كانت تريد استثمار - كل شيء على حسابها : أجهزة الاعلام - والثروات المادية . . وحتى الانسان العادي . . هل بقي الاغتراب الكافكاوي في حقيقته قائماً شاملاً لا يمكن اختراقه ، أو رؤية بصيص أمل ما وراءه ؟ هذا هو السؤال الكبير فاذا كانت الحياة الاجتماعية للكاتب بكل جهاتها ، تشكل حواجز تمنعه من الحركة أو الاستمرار في السير على الطريق التي رسمها لنفسه ، الا أن هناك جهة بقيت هشة ، لم نستطع الحيلولة دون ذلك ، واعداد كل بذرة أمل فيه . لقد هزمت الحياة ، ولكنها لم تستطع أن تهزمه في فنه أيضاً ، وتمهر نتاجه بطابعها ، صحيح أن نتاجه يجسد حياة الانسان المقهور الذي لا يستطيع أن يغير أسباب

(٣٣) كافكا - خطابات الى ميلينا - ص ٢٥٠ - نقلاً عن واقعة بلا ضللك - ص ١٤٦ .

(٣٤) كافكا : ن . م - ٢٤٨ - نقلاً عن واقعة بلا ضللك - ص ١٥٠ .

(٣٥) نقلاً عن واقعة بلا ضللك - ص ١٥٧ .

الواقع أقوى منه ، ولكنه في الادب يستطيع التغلب عليه ، والتعبير عن آرائه ، بل يعتبر الكتابة كفاحا ، وهذا يشكل إشارة ساطعة الى ما يعتمل في - عالمه الداخلي من قوة وتمرد على الواقع - الكابوس الذي يلفه : (أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأي ثمن ، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء) (٣٦) . . ويحاول ايضاح غايته من رموزه قائلا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه) (٣٧) . . .

بل انه يجد في الادب ضالته وفردوسه المفقود وشاطيء الامان ونقاوته وراحته النفسية ، حين يقارن بين الواقع الاسود الذي يحوطه ، والادب الذي يمارس كتابته لتجاوزه : (ان كل شيء ليس أدبا ، يبحث في السأم وأنا أكرهه ، اذ أنه يسبب لي الاضطراب أو أنه يؤخرني) (٣٨) ولكن ماذا يريد من هذا الادب الذي يعشقه ، هل يمارسه لانه يجد فيه متنفسا له ، أم أن هناك شيئا آخر غير ذلك ؟ لقد كان كافكا - وكما قلنا سابقا مقهورا في حياته ومهزوما أيضا ، ورأى الادب - مطيته - نحو عالم الخلاص . التخلص من كل ما يضايقه ويؤلمه ويعذبه . ولكن ألا توجد هناك غاية أخرى وراء ممارسة هذه المهنة ، هل يكتب مجرد كتاب ومن أجل الكتابة ، هل عالمه المفعم بالرموز يخصه هو ويعنيه ، أم أن هذا العالم - ولنقل السوداوي حين رؤيته أول مرة - والمعتقد في بنيانه ، يتجاوزه ، بحيث ينقل اليها صورا حية ديناميكية عن عصره . . رغم كل سلبية في حركة شخصياته وما يحدث في عوالمها ؟ لتأمل ما يريد من ذلك . أن ما يكتبه (ليس سيرة ذاتية بل بحث

واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن) (٣٩) اذا هنا يريد اعلامنا أن ما يكتبه - صحيح أنه يعينه - ولكنه يعتبر حقيقة ، والحقيقة ليست ذاتية محضة ، وانما تخضع كلا منا - فالبحت والاكتشاف - سمتان أساسيتان لاستجلاء الحقيقة وسط ركام من الاوهام والخرافات والضلالات في عالم مزيف ، كالعالم الذي ينقب فيه كافكا - عن جذر الحقيقة . . أو حين يعلن أن (مهمة الكاتب هي توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الابدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية) (٤٠) هنا تكمن حقيقة جليلة ساطعة ، فالكاتب لا يكتفي بالعرضي والمهامشي من الاشياء ، وانما يريد كشف جوهرها . . والجوهر ليس قشرة لا حياة فيها ، وانما الحياة تكمن في هذا الجوهر بالذات . فالحقيقة لا تموت . . وهذا القانون ليس قانوني أنا الذي يتفق مع رغباتي أو رغباتك ، وانما ما يتفق مع الجميع أي أنه موضوعي . . أي الحقيقة الواقعية . . بل الاعمق من ذلك هو فيما يتعلق برسالة الكاتب حين يقول انها - نبوية - فالنبوة تطرح نفسها هنا بقوة ، وترتبط بما يترتب على حادثة ما حدثت في الواقع ، أو على واقع ما يجري أمام الانظار . . وحين يقول كاتبنا (أرد اليوم أن انزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق أو أكتبها بحيث أستطيع أن ادخل في نفسي كل ما هو مكتوب . . وهذه ليست رغبة فنية) (٤١) حين يقول ذلك فانه يخدم وظيفته أولا : التخلص من حالة القلق ، وهو قلق ناجم عن حياته المغروسة بالعذابات والصدمات الخارجية ، وخوفه من

(٣٦) كالكا : يوميات خاصة - ص ٦٠ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٧

(٣٧) كالكا : من الرموز الى « سور الصين » - ص ١٣٠ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢١٥ .

(٣٨) كالكا : يوميات - ص ٢٣٠ - ٢٣١ - نقلًا عن : هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ٣٥ .

(٣٩) كالكا - كراسات في « الاستعدادات . . . » - ص ٢٣٥ - ٢٣٦ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٤١ .

(٤٠) يانوش : أحاديث مع كالكا - ص ١١٩ ، ١٦٢ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٥ .

(٤١) كالكا : يوميات خاصة - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢٠٢ .

تعرض لضغوط منذ صغره - منذ طفولته - وحتى ساعة مماته ، لم يستطع أن يقف على قدميه ، ويفتح عينيه على اتساعهما ، ويمتد برؤاه نحو البعيد البعيد ، لاستجلاء حقيقة ما يجري ، ويحافظ على توازنه ، ويطرح نسبية ما يجري . . فالقوة الغاشمة الكامنة في واقع ما ليست مطلقة أو خالدة وإنما هي فانية ، فلماذا تضخيمها اذا . . كما حدث مع كافكا ؟ نستطيع القول هنا ، لقد كانت حياة كافكا تدور على محورين متناقضين تماماً : كافكا الانسان - وكافكا الفنان . . الاول معذب وقلق ومتشائم ومقهور ، وليس لديه ما يفعله لاستئصال كل جذور العفونة في واقعه . وكافكا الفنان - أي الثاني حر ومتفائل ويستطيع أن يبدي رأيه بلا خوف - على طريقته الخاصة به كفنان يريد أن يكون متميزاً بعالمه الذي يبينه من الكلمات . . ولكن هل يعني هذا أن هناك فصلاً بين هذين العالمين ، عالم كافكا الانسان ، وعالم كافكا الفنان ؟ واننا اذا أجبتنا بـ نعم . . نكون قد وقعنا في خطأ فادح الى حد كبير . . والسبب أن هذا الفصل مهما كان واضحاً وهذا التناقض مهما كان واسعاً ، فلا يمكن القول أن العالم الاول يتصل بالثاني . . ان كيهما متصلان يتصل الاول والثاني والثاني يرتبط بالاول . . وهذا التناقض يقوم في جوهره على رؤية كافكا المضيئة تجاه ما يجري وما يتأثر به ، نعم انه يرى كل ما حوله ، ولكنه ليراه دائماً - بشكل واضح . . فاغترابه الكلي حال بينه وبين رؤية ما يجري ، ونقله بشكل واضح ، والحفاظ على هذه النقطة باستمرار . . لقد قلنا في بعض الفقرات . ان كافكا متشائم ولكن نستطيع أن نقول عنه هنا ، انه متفائل . لتأمل هذه الكلمات المفعمّة بالضؤل ، هذا المسعى يسلك طريقاً يتعدى طاقة البشر . وكل هذا الادب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة^(٤٢) ان حنينه كبير الى السعادة في صحبة الكائنات البشرية^(٤٣) أو القوة الانسانية الرائعة والثقة بها في هذه الكلمات (عرض نفسك للأمطار ودع السهام الفولاذية تخرق

كل ما يحوطه وهذه الناحية تخصه هو . وثانياً : يتحول هذا القلق الشخصي الى صورة تعكس الواقع الاجتماعي الذي يعيشه - كافكا - ان حالة الذعر التي هو فيها - وان كانت لديه متضخمة تعطينا الكثير من الدلالات عن عصره بالذات . فالذات - ذات الكاتب - ليست ميتة أو بعيدة عن كل ما يجري ، انها تتلقى التأثيرات الخارجية ، ولا تقف حيالها مستسلمة ، بل تظهر بالمقابل ردود فعلها ، تنقل الينا بدقة حقيقة ما يجري . . يريد كافكا اعلامنا - أن ما يجري - قدر - لا خلاص منه ولكن وراء هذا القدر - وهو واقعي - تكمن قوى لا انسانية وكانت انسانية أولاً - ولكن بسبب سيطرة المصالح الفردية والانانية المدمرة ، بحيث انها تقمع كل قيمة انسانية وتصبح كافة القيم الانسانية من حب وفضيلة وكرامة وحرية سلعا تباع في المزاد العلني ، أو مندجعة مع بقية السلع الاخرى التي تخضع لقانون العرض والطلب ، وهو قانون يرتبط بالذات - بالجواهر اللانسانى واللااخلاقي للرأسمالية . . في مثل هذه الحالة ماذا يمكننا أن نقول ، كيف نحل اللغز ، لغز الاغتراب الذي يحيط بكافكا ؟ من المعلوم أن أي فن يقوم على العبث والفوضى ، صحيح أنه صورة مشوهة لواقع حي ، الا أن هذه العلاقة بين هذا الفن اللامعقول والواقع الحي ، لا يمكن أن تعطينا حقيقة جلية . . ولكن مع كافكا ، يقف الناقد أحيانا محتاراً - فكتابات في بعض جوانبها - قصصه ورواياته مثلاً - لا يمكن للوهلة الاولى تلمس نقطة ضوء فيها أبداً ، بحيث نستخلص النتيجة التي لا بدليل لها أن العبث واليأس والقدرية المرعبة والفوضى هي السمة الطاغية عليها ، ولكن حين التعمق فيها ، نستطيع التوصل الى حقيقة كل ما يريد كافكا أن يخبرنا عنه ، وهي مرتبطة بالواقع الاجتماعي بالذات . . مختصر ما نريد طرحه هنا هو هذا التناقض القائم في عالم كافكا ، ما سببه وما علة وجوده ؟ لقد حاولنا أن نوضح سابقاً - أن كافكا - الذي

(٤٢) م . د - ص ١٤٦ - نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٤٦ .

(٤٣) خطابات الى ميلينا - ص ٢٠٧ - نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٥٨ .

جسودا ، مقدما قديرا ، ومنفعلا . بشكل مدهش الا
عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام
الناس ، بفضل امرأة (٤٩) أو حين يقول (اني متأكد
تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الاطفال الذين
يولدون واتاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة
توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن
يلغى الانسان) (٥٠) . الخ ليس ما أكتبه على سبيل
العرض فقط ، وإنما للذكر ، ولأثبت أن كافكا الذي
يعاني من الاغتراب الى حد بعيد مصدره ، جملة من
الظروف الثقافية والتربوية والاجتماعية والسياسية
أحاطت به ، وضيق الرؤية الى الحياة لديه ، وان هذه
التناقضات لديه - الحياة مقابل الموت ، والفرح مقابل
الحزن ، والغموض ، في كتاباته وأعماله المتنوعة ، تنبع
من ذاته المضطربة التي لونت بريشتها كل كلمة من
كلماته ، فهو ضحية ومتهم بلا سبب وتهمة ، لقسوة
ولتزم أبية واستغلاله لأولئك الذين كانوا يعملون في
منشأته . وقد كان بينهم وهو ابنه ، ولكنه يتردد عليه في
كتاباته ، في عالمه المتميز به ، حيث يستطيع أن يقهر
أباه ، ويتقم لكبريائه المجروحة وانسانيته وشخصيته ،
وهو يحسد نفسه في بطل قصته - المحاكمة - حيث يحاكم
وقبل ذلك يتهم دون ذكر التهمة ، ودون أية تهمة ،
ولكنه يفضح أولئك الذين يقفون وراء هذه القوانين
وينفذونها ، أي - يتصر عليهم في فنه ، وكذلك مع
- مساح - القصر - وفي تحريات كلب - وفي - الحجر -
الخ فمعظم قصصه وروايته ، أبطالها مقهورون

جسودك . . ولكن ابق مكانك برغم كل شيء ، انتظر
واقفا ، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا
حدود (٤٤) ان من يقرأ هذه الكلمات ، يعتقد أنها
ليست لكافكا أبدا ، وإنما لكاتب آخر ، يؤمن ايمانا
كبيرا بالانسان الذي لا يقهر ، يفكر مثلا في - بوشكين -
أو بلزاك - أو غوته - أو كازانتزاكيس أو غوري أو
شولوخوف . . ولا يمكن أن يفكر في - كافكا - أبدا . .
بل سيبعده - عن ذهنه ، اذ اضطرب عليه في التواؤم حين
يكلمنا عن - قوة الجماعة ومدى أهميتها (ان - الحقيقة لا
تتمثل الا في الصوت الجماعي) (٤٥) أو حين يحدثنا عن
قيمة الانسان والايمان به (الايمان يعني تحرير الجانب
الخالد في نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أي ان نكون
خالدين ، أو بعبارة أدق أن تكون) (٤٦) أو حين يريد
تجاوز بؤسه بكل ثقة (مهما كان مدى بؤس أعماقي . .
وحتى لو افترضنا أني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد
أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي
العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه
الوسائل الا لشيء واحد هو اليأس . . ليس الا سفسطة
بحثة) (٤٧) بل انه يرى في الكفاح طريق الوصول الى ما
يبتغيه ، ولغة الفرحة (الكفاح يملؤني سعادة فوق قدرتي
على الاستمتاع وقدرتي على المنح ، ويبدو لي أن لن
اسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة
الفرح) (٤٨) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يرى
الحياة عبر امرأة تكون عنده أو - معه ، وهذا يعني تجاوزه
للعزلة التي تحاصره ، والاغتراب الذي يمتصه (لا أكون

(٤٤) نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٦٩ .

(٤٥) ملازم من ١٦ صفحة في الاستعدادات نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٩١ .

(٤٦) نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٩١ .

(٤٧) يوميات خاصة - ص ١٨٧ من نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٩٢ .

(٤٨) ن . م . - ص ٢٢٠ - نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٩٤ .

(٤٩) نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٦٠ .

(٥٠) خطاب الى الأب في الاستعدادات - ص ١٠٩ - نقلًا عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٦٣ .

والمحللين والمفكرين ، وذلك بسبب احتواء كتاباته الكثير الكثير من الرموز والتعبير والصور - الدينية (اليهودية بالذات) هذه الاختلافات نتجت عن غموض ما كتبه كافكا . . فهناك نقاد مختلفون الاتجاهات الفكرية والمذاهب النقدية ، معظمهم تطرقوا الى معالجة أعماله - تحليلا وتقييما عميقين - ففي الوطن العربي ، هناك من يتهمة بأنه كاتب صهيوني قلبا وقالبا بعضهم ينطلق لاثبات ذلك من الرموز الكافكاوية (٥١) ، وبعضهم من نظرة سطحية (٥٢) والبعض ينطلق من بنيانه الفكري والسياسي (٥٣) وهناك من ينفي عنه تهمة الصهيونية ، ويعتبره أدبيا واقعيا متميزا (٥٤) وهناك من يعتبره أدبيا فذا ، وقف ضد كل ما هو صهيوني واستعماري وقوي لا انسانية بعد دراسة جادة وواسعة لكافة أعماله - ويرى (أن بالامكان توظيف أدب كافكا لصالحنا ، في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية ؟) (٥٥) . . . أما بصدد التيارات والمذاهب الادبية النقدية والفكرية خارج الوطن العربي - فهناك من يرى أن (الموضوع الرئيسي في مؤلفات كافكا ، هو موضوع اغتراب الانسان عن المجتمع . . الخ) (٥٦) وهناك من ينظر اليه نظرة انساني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين كانوا يكرهون الظلم ، وشجبونه ، ويعلمون ان الانسان هو القيمة المثل ، فهو يرى (أشدها . وهي أقوال كافكا طبعاً - اغراقا في الخيال وأبعدها عن الوقوع حقيقة من خلال قوة التفصيل الوصفي) (٥٧) وهناك من

متهمون ، ولكنهم يحملون معهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقة غامضة وراء أو وسط ركام من الأكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقتة فئة اجتماعية ذات مصالح تخصها هي . . اذا كافكا المتشائم الواقعي - المتفائل الادبي أحيانا ، والقلق في حياته ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعماله ليس رمزا - طلسيا - لا يمكن كشفه ، وتحديد حقيقته فبرغم - صعوبة بعض أو معظم أعماله بمتاهاتها ودهاليزها وتراكيبها وحيويتها المدهشة ، نستطيع الوصول الى قاعها - فالفن - أي فن كان ، من خلق وابتكار ، والانسان أي انسان كان يحمل قوى وحقائق وأفكارا نسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعا ، هي المفتاح للوصول الى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامور ، وذلك بتحديد هوية الكاتب من كل الجهات . .

كاتب واحد واحد وأضواء متعددة

وهذه النقطة تتعلق بهوية الناقد السياسة والاجتماعية والثقافية - أي بمنظوره الخاص - الذي يشمل جملة من المواقف ، تحدد شخصية الناقد ، فكل ناقد يعالج عملا كافكاويا ، لابد أن يعالجه من موقع - ايديولوجي معين ، والاختلافات الكثيرة التي دارت على وحول فنه - عدا كونه - أدبيا يهوديا وهذه النقطة تحوي الكثير من اشارات الاستفهام ، حول - حقيقة كتاباته - وهي منشأ معظم المناقشات واختلافات وجهات نظر النقاد

(٥١) راجع - مجلة الأكلام العراقية - عدد خاص بالأدب الصهيوني - مقالة السيد : كاظم سعد الدين « حل رموز كافكا الصهيونية » - تاريخ صدور المجلة - أيلول ١٩٧٩ .

(٥٢) ن . م . - مقدمة السيد المترجم : سعيد الحكيم - لقصة - كافكا - في مستوطنة العقاب .

(٥٣) راجع مقالة د . فيصل دراج - محمود موعد - (محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا) - مجلة الموقف الأدبي السورية - العدد ٦ - ت ١ - ١٩٧٤ .

(٥٤) راجع مقالتي : صلاح حاتم - (صورة الصراع التاريخي بين العرب واليهود الصهيونيين في أدب كافكا) و (أضواء على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية) ومقالة -

واسيني - الأهرج (لرائز كافكا . . فلك المهتم البريء) في ملف خاص عن كافكا - مجلة المعرفة السورية - آذار ١٩٨٢ .

(٥٥) أمين ، بلهجة : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ١٧٤ .

(٥٦) شريتنا : في الاغتراب والأدب المعاصر - عن كتاب دراسات في الأدب والمسرح - ص ١٤ .

(٥٧) لوكتاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة - ترجمة : د . أمين العويطي - دار المعارف بمصر - ١٩٧١ - ص ٥٩ .

يوازني بين عالمه وعالمنا أو بين كافكا وعالمنا - أي عالم المتناقضات وينظر اليه نظرة تعميمية ، حيث يرى أن (العالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه انه عالم خائق ، مجرد من الانسانية ، عالم الغربة) (٥٨) وهناك من يرى في أعماله - رموزا لا تفسر ، لان (الرموز الادبية عاجزة عجز الواقعية الادبية البسيطة عن تفسير فسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى) (٥٩) وهناك من يقيم أعماله في صورة لا تخلو من الحقيقة (ان كافكا لا يصور قلق الانسان في « الكون » أو في « أصل الاشياء » بل يصوره في وضع اجتماعي خاص) (٦٠) وآخر يعتبر مثلا رواية (القلق) : رواية عمالية - كافكا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة) (٦١) وقد أثار هذا التقسيم ردود فعل عنيفة . (٦٢) وهناك مفكر ماركسي يرى أن كافكا قد (صور الاغتراب انطلاقا من موقفه المغترب نفسه - ثم يردف قائلا ان الموقف من الواقع المحيط هنا هو موقف مراقبة ولكنه ليس موقف ممارسة) (٦٣) . الخ . . الى آخر ما هنالك من أقوال وتعليقات النقاد على - أعمال كافكا - حيث لا نستطيع أن نحصرها هنا - لان وظيفتنا ليست جمع - احصاءات نقدية - وانما ايراد أمثلة متنوعة ومختلفة في صورها تجاه فن كافكا . . ماذا بقي أمامنا الان بعد هذه الجولة الطويلة في عالم

الاغتراب عامة - معنى وتفسيرا أو في الفلسفة والادب والفن ، وعن كافكا - ونظرة النقاد بمختلف مذاهبهم الى ذلك ! أعتقد أننا أصبحنا في الطريق الممهدة ، حيث يمكن الدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي - في - وروايته - المسخ - هذه الرواية القصيرة التي تحمل الكثير من الرموز وأسئلة الاستفهام وإشارات التعجب وحقائق جليلة . .

كافكا وروايته المسخ

جان جاك روسو ، الذي تستطيع اعتباره - أبا الاستلاب Lalienotion - حيث ينفصل الانسان رغما عنه عن جماعته أو عن الطبيعة أو عن عمله الخاص لحساب - آخر . أقوى منه . . يقول في بداية كتابه - العقد الاجتماعي - المنشور سنة ١٧٦٢ في شهر نيسان - (ولد الانسان حرا الا أنه مكبل في كل مكان بالاغلال . على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الآخرين - الذي لا يعدو أن يكون أكثرهم عبودية) (٦٤) وفي مكان آخر . يكتب ما يلي (ان الاقوى لا يبقى أبدا على جانب كاف من القوة ليكون دائما هو السيد ان لم يحول قوته الى حق ، والطاعة الى واجب) (٦٥) طبعا ان حرية الانسان تكون معه ، وكلما نما وعيه ، ازدادت حرته بالمقابل ولكن

(٥٨) غارودي ، غارودي : واقعية بلا ضفاف - ص ١٣٩ .

(٥٩) ألبريس ر - م : تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة : جورج سالم - منشورات هويدات - بيروت - ط ١ - ك ٢ - ١٩٦٧ - ص ٢٤٤ .

(٦٠) فيشر ارلست : ضرورة الفن - ترجمة : د. ميشال سليمان - دار الحقيقة - بيروت - بلا تاريخ - ص ١٢٠ .

(٦١) راجع - بيتر فايس - في جماليات المقاومة - ملحق الثورة الثغالي السورية - العدد ٤ - ١٤ / ٣ / ١٩٧٧ .

(٦٢) يمكن مراجعة هوامش - جماليات المقاومة - في الملحق - هامش ١١ - أحد النقاد البرجوازيين مثلاً صرح : أنه لا يمكن السكوت على هذه التهمة ضد كافكا .

(٦٣) ريد يكر هورست : الانعكاس والفعل - تعريب د. فؤاد مرعي - دار الفارابي - بيروت - ط ١ - ك ١ - ١٩٧٧ - ص ١٤٠ .

(٦٤) روسو ، جان جاك : في العقد الاجتماعي - ترجمة : ذولان قرقوط - دار القلم - بيروت - ط ١ - آذار - ١٩٧٣ - ص ٣٥ .

(٦٥) ن . م . - ص ٣٩ .

ولكن كيف يحافظون على مراكزهم هذه ؟ بسن القوانين والتشريعات ، التي تمجد العمل والملكية الفردية والانانية وتشجع العمل الفردي ، ولكن من ضمن سير هذه القوانين والتشريعات ؟ الجهاز البوليسي والمخابرات في السلطة ، فالطبقة المسيطرة على الحكم ، والتي تتمثل في فئة محددة من عامة الشعب ، تجسد رغباتها الدولة وتحميها ، وتحققها بالقوة . . . وأيضا عن طريق الحرب ، فالحرب هي مفتاح الارباح . . . ايجاد مستعمرات خارج الوطن الام ، واستنزاف خيراتها واستعمار اراضيها وتشغيل أبنائها بأبخص الاجور ، وبالقوة . . . ان الانانية هي - الأس الأول - الذي يقوم عليه وجود بقاء كل مستغل ، والعنف هو مبداء حين يجده . . . ضروريا يستخدمه . . . والضرب والتعذيب والسجن وسائل لا بد منها لضمان الارباح واثراء كل مستغل ولوقارنا بين العصر الذي تحدث فيه روسو عن الملكية والقوة المرتبطة بوجود طبقة تحكم واستغلال الانسان ، واستلابه من كل القيم وغرفته عن كل ما ينتجه ، وعصرنا ، الذي بلغت فيه الرأسمالية أوجها بل تجاوزت نفسها بشكل لا مثيل له ، واختتمت بالامبريالية ، وما الحروب الكبيرة والصغيرة التي عرفناها وسمعنا عنها ورأيناها منذ مطلع القرن العشرين حتى الان ، الا مفاتيح قوة تستخدمها الامبريالية لدوام مصالحها ، وتعبيرا عن أن الاخلاق والمثل العليا ، والعقل حقائق وهمية ، مادامت القوة هي التشريع والمشرع والقاضي والحاكم في أساس علاقتها مع - الآخرين - داخل بلادها وخارجها ، فالجرائم التي تقوم بها ، والحروب التي تمارسها كيفما كانت بشاعتها ، وآلات التعذيب التي تبتكرها كيفما كانت فظاعتها ، والوسائل التي تستعملها للوصول الى مبتغاها كيفما كانت لا مشروعيتها ، وسحق القيم - كيفما كانت . . . كلها مبررة ما دامت تنتهي بأرباح تروي جشعها اللا انساني

يجب ألا ننسى أن هذه الحرية التي يعيها صاحبها مرتبطة بمكان وزمان معينين ، وبأناس يندرجون في طبقات ، وهذه بدورها تتفاوت وتنشأ العلاقات الاجتماعية فيما بينها على أساس هذا التباين ، والقوانين التي تولد وتسن ، ترتبط بالطبقة التي أنشأتها وأعلنتها واجبا على الآخرين الخضوع له - عندها تصبح الحرية ، التي تعيش في وجدان كل فرد ، على قياس هذه القوانين . . . أنت حر بمقدار تمثلك لهذه القوانين والخضوع لها ، كيفما كانت طبيعتها ، ولكنها بما أنها تجسد مصالح فئة محددة - دون الآخرين - فهذا يعني أن ما يعيش داخلك ليس - الكائن الحر - بل المستبعد . . . بفضل طغيان مبدأ القوة . . . لنوضح غاية ما نذهب اليه أكثر . أن روسو يتحدث هنا عن الانسان التي تكبله القوانين . والتي تستلب منه حريته ، في مجتمع تبقى القيمة العليا لكل شيء مرتبطة بسيطرة الاقوى . . . والسيادة لا تأتي الا مع اقترانها بالقوة وسيطرة فئة على أخرى . . . لنوضح أكثر من ذلك . . . لقد كانت البرجوازية تتضخم وتتسع حدودها في عهد روسو ، وكانت الرأسمالية تنمو بالمقابل في أحشائها ، والآلة كانت تشهد تطورها المذهل في ذلك الوقت . . . ومع تطور الآلة ، كانت الافكار والمذاهب التي تمجد الآلة ، ومالكها تنمو بالمقابل ، لتحتمي هؤلاء وبالمقابل فان الآخرين وهم ناس عاديون - يمارسون حرفا صغيرة وأعمالا بسيطة ، تحت اشراف طبقة محددة - هي طبقة التجار وأصحاب رؤوس الاموال والمعامل بحيث أن هؤلاء الذين يعملون نهارا لقاء أجور بسيطة ، كانوا يفقدون باستمرار انسانياتهم ، وتنشوء شخصياتهم . . . ان الربح المادي هو غاية الغايات للبرجوازي الكبير والتاجر الرأسمالي ولكن ما هي الطرق المؤدية اليه ؟ الاستغلال كيف ؟ بتشغيل آلاف العمال بكافة اجناسهم وفئاتهم (رجالا ونساء ، اطفالا وشيوخا) وتقديم أجور تافهة ، وامتصاص دماهم ،

فلديها شرطتها وأجهزتها التي بلغت تقنية مذهلة في وظائفها وأدائها بحيث تجاوزت الكلمة الشعبية التي ينطق بها لسان الجحى الخادم (شبيك لبيك ، ما تريده بين ايديك) ولديها قوانينها ومفكروها الذين يجدون أعمالها وشعراؤها الذين يمدحون جرائمها ، وساستها الذين يحافظون على حدودها . . وسط هذا العالم ، يشعر المرء أنه في فراغ ملتهب لا قرار منه ، فقراره هو في نفس الوقت وقوع في المصيدة ، بحيث أصاب الذعر وأعمى الكثيرين من الكتاب والمفكرين والشعراء ، فلجأوا الى التهويل وبناء عوالم تخصهم هم ، لا تعدوا أن تكون وهما فهاهو - كرانفيل باركر - يردد بخوف (يا الهي ، خذ حياتي لانني لست أفضل من آباي) (٦٦) وهما هو (ملكيه) المفزع والخائف من غول الرأسمالية ، يعلن بهلع (آياتي الناس هنا لكي يعيشوا ؟ بل انني أعتقد انهم يأتون لكي يموتوا) (٦٧) وراجعوا اذ يضع في عالم تمتصه قوانين لا انسانية أوجدتها حفنة من الطغاة ، يعلن باضطراب وباستسلام ان عقلنا الباهت يخفي عنا الابدية (٦٨) ويكتب - نيتشه - البذرة المشجعة لميلاد النازية ، والممهد لها - عراب السورمان ، يكتب معلنا بؤس وانحطاط عصره ، بكل تقزز وكراهية وغوغائية (انه عصر التعفن الداخلي الفادح والانحلال) (٦٩) ويكتب - البيوت - معها تشاؤمه وذعره من كل حوله في رؤية ذاتية كثيبة ، قلعا ، مهموما ، يائسا :

وجوه متوترة ، يصفدها الزمن
محوله عن التحول بـ التحول
مملوءة بالاهام ، ، والمعاني الفارغة
يتضخم فيها ورم السلاهم ، واللاتركيز
الرياح الباردة تعصف بالبشر والاوراق الممزقة
تلك الرياح التي تهب قبل الزمان ويعدده (٧٠)
ويحاول - المركيز دي ساد - استفراغ كل ما في جوفه
من حقد وضغائن وسوداوية ولا معقولية ، تجاه ما يحيط
به (اني أمقت الطبيعة . . أود لو أفسد عليها مخططاتها ،
لو أعاكس سيرها لو أوقف دوران الكواكب ، لو أنشر
البلبلة في الافلاك السابحة في الفضاء ، لو أحطم ما
يفيدها وأحمي ما يؤذيها ، ويكلمة موجزة : أتمنى أن
أهينها في أعمالها ، ولكني لا أستطيع النجاح في هذه
المهمة) (٧١)
أما لوكريس فيعلن (جوهر هذا العالم الى الموت
والدمار) . . الخ (٧٢) ولكن من وراء كل ذلك ؟
بحرف واحد وباختصار ، العالم الرأسمالي بكل ساسته
وديماغوجيته ومفكره وأذنا به هم الذين يقفون وراء هذا
الموت والدمار ، ما دامت المصلحة المادية فوق كل اعتبار
في هذا الوجود ، والانسان العادي في هذا العالم
الرأسمالي ما عليه الا أن يسير حسب مشيئة الهيئة العليا
في الدولة المجسدة رغبات فئة من - القضاة اللانسانيين
كما في القضية ، وقبل كل شيء هو متهم ، ولا يعرف

(٦٦) باركر ، كرانفيل : الحياة السرية - نقلًا عن - كولن ولسن - سقوط الحضارة - ترجمة أنيس زكي حسن - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - نيسان ١٩٧١ - ص ٥٩ .

(٦٧) ريلكه : حالته - نقلًا عن - سقوط الحضارة - ص ٨١ .

(٦٨) نقلًا عن سقوط الحضارة - ص ١١٠ .

(٦٩) نقلًا عن - ارست ليشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٠) نقلًا عن - كولن ولسن - اللامتنع - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط . - ت ١ - ١٩٦٩ - ص ٢٩١ .

(٧١) نقلًا عن - البير كامو - الانسان المتمرد - ترجمة : نهاد رضا - منشورات هويدات - ط ٢ - حزيران ١٩٧٥ - ص ٥٨ .

(٧٢) م . ن . : ص ٣٩ .

تهمته ، أو كصاحب أو كساكن القصر الذي لا يستطيع المساح - رؤيته لان الحدود التي تفصل بينها ، لا ينبغي تخطيطها ، الا بدفع ثمن باهظ - الموت - وعدم الخضوع - للسيد الاعلى - يعني الفناء - كما حدث في مستوطنة القصاب - حيث تحفظ الالة عبارة - أطع سادتك - وتحفرها حتى الموت في جسمه . . بأسنانها الرهيبة . . أو ينتهي مشوها ، يفقد انسانيته كما يراها المجتمع الرأسمالي حين يكف عن التعامل مع كل مؤسساته وقوانينه وذنابه ، ويسير نحو الموت . . أي أن المرء هو - مغترب - كيف كان اختياره فالحضوع للقوانين اللاأخلاقية يعني طلاق كل ما هو انساني فيه ، وعدم الخضوع ، يعني الفناء . . هذا ما حدث مع - غريغور سامسا - بطل (المسخ) كيف صار مسخاً ؟ لانه حاول الخروج عن القانون الذي يقتل فيه انسانيته في مجتمع مرعب ، وكما يعلن . كارل فورسبرغ - في (أبيات عن تيجواناجون) بمزيد من السخرية عن ترهات النظام اللاأخلاقي :

أسمعوا هذا الآن

جهازاً لشق البطن - يستخدمه المرء بنفسه

المقطع الهيدروجيني

أفضل نثرات ممكنة

فكروا بالتبدلات الجنينة الطريفة ،

الكريمة ، الرائعة ، المبيدة

هذا شيء ديمقراطي أيضاً

وهو يمزق الانسان أيضاً

كل العالم سوف يصعد

الى العالم الحر

وسيصعد أيضاً

الى هذه الاضياء النهائية (٧٣)

أو كما يعلن - بيرتولد بريخت - عن جوهر الانسان

وقيمته في النظام الرأسمالي في مسرحيته

- القرار - ما هو الرجل بالضبط ؟

الرجل ، هل أعرف ما هو ؟

وهل أعرف من الذي يعرف ؟

الرجل ، لست أعرف ما هو

لست أعرف سوى سعره (٧٤)

يورد - ارنست فيشر - مقطعاً في أحد كتبه ، يتحدث

فيه - كافكا مع - يانوش - مؤلف كتاب (كافكا قال لي)

يتحدث عن لا انسانية النظام الرأسمالي ، يقول عن -

نظام تايلور - المستغل لكل طاقات الانسان ، « انه لا

يحقر العمل وحده ، بل يحقر الكائن الانساني ينوع

خاص ، وهو يشكل جزءاً منه . ان هذا النمط من

الحياة حسب طريقة تايلور ، ليعتبر لعنة رهيبة لا يمكن

أن ينشأ عنها سوى الجوع والبؤس ، بدل الغنى والريح

المتوخى . هذا هو تقدمكم .

وسأله يانوش قائلاً :

- التقدم نحو نهاية العالم ؟

وهز كافكا رأسه وأجاب :

- لو كان ذلك مؤكداً على الاقل انه غير مؤكد . . .

ان سلسلة الحياة لتجرفنا ، دون أن ندري الى أين . لقد

أصبح الواحد منا شيئاً ، أكثر مما هو مخلوق حي) (٧٥)

في ظل هذا الوضع ، علينا أن نضع الاشارات التي

تنطلق منها ، نحو عالم الاعتراب الكافكاوي في روايته -

المسخ - هذه الاشارات هي :

(٧٣) نقلًا من - ارنست فيشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٤) بريخت بيرتولد : القرار - ترجمة محمد ميتال - دار ابن خلدون - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ٣٨ .

(٧٥) نقلًا من - ضرورة الفن - ص ١٠١ .

- ميلاد المسخ وعصر المسخ

- من هو المسوخ لدي كافكا ؟

من هم أولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟

- على ماذا اعتمد كافكا في - ابداع روايته هذه ؟

- ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها - المسخ ؟

- هل المسخ حقيقة أم خيال ؟

- كيف يمكن تحديد الاغتراب فيها ؟

- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ميلاد المسخ وعصر المسخ

لقد كتبت هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة في مطلع الحرب العالمية الاولى ، أي أن كافكا كان عمره آنذاك حوالي - ٣١ سنة تقريباً (مواليد ١٨٨٣) ويبدو أن حياته كانت تشبه حياة بطل قصته المعنونة بـ (الاحراش المتأججة) وكذلك شعوره ، حيث يقول : (وقعت في أحراش معقدة متشابكة ، لا أخرج منها ، كنت أنجول في هدوء وأنا مستغرق في التفكير ، وإذا بي أقع فجأة فتحاصرني الاحراش من كل جانب . لقد سقطت في أسرها وضعت) (٧٦) فالحرب كانت تستعر ، والعالم كان على شفا حفرة من الهاوية المستعرة ، والامبريالية كانت في قمة توحشها وهمجيتها ، حيث كانت كفكي كماشنة تستعد لالتهام العالم الضعيف والكارثي كانت تحرق الآخرين وتحترق هي بالتالي ، ويبدو أن شعور كافكا - كان كشعور - بطل - هنري باربوس في روايته - الجحيم ! حيث كان (يرى أكثر وأعمق من اللازم) (٧٧) وكشعور (كنيس) حين يقول (انني أشعر وكأنني -

ميت منذ زمن وانني انما أعيش الان حياة ما بعد الموت ، (٧٨) أو حين يعلن - ويلز - في منتهى التشاؤمية قائلاً (ليس هنالك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى الداخل) (٧٩) وكافكا بحساسيته اللامتناهية ، وشعوره الحاد بل المفرط ، لم يستطع أن يتحمل كل مآرائه عيناه ، لقد رأى الاهوال وهي تعصف بكل ما حوله ، فالإنسان تجرّفه الرغبات والنزوات التافهة ، والعالم يحترق لان هنا قطعاً من الذئاب البشرية ، تريد أن تستسلم لها البشرية ، ولا تريد أن تتعرض نزواتها الطائشة للخطر ، وما على أعماقه الا أن تندك تحت ثقل رؤاه ، ويرى ما يراه ، هولاً ما بعده هول ، لا يمكن مواجهته فلجأ الى عالمه الداخلي ، يستنجد بقواه الباطنية ، وملكات مخيلته ، / وآلهة ابداعه اللاوعية ، ولكنها جميعاً تمت بصلة في كل الاحوال ، الى الواقع ، الذي ولد كل المخاوف في نفس - كافكا - ولم يجد لديه وفي نفسه القوة التي تساعد على المواجهة ، والرؤية النفاذة الى ما حوله أو الى ما وراء هذا المجهول في كل مكان يحتويه . . . ما هو يكتب في (يومياته بتاريخ ٤ أكتوبر - ١٩١١) معبراً عن قلقه ، وعن أن شيئاً ما يولد في أعماقه تجاه ما يحدث حوله (اني لأعان من شعور رهيب . فكل شيء مهيباً في أعماق نفسي لا بداع عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلي وانطلاقة حقيقية في الحياة . ولكنني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي وهو

(٧٦) نقلًا من - واقعة بلا ضفاف - ص ١٤٠ .

(٧٧) نقلًا من - اللامتني - ص ١٠ .

(٧٨) ن . م . : ص ١٣ .

(٧٩) ن . م . : ص ١٧ .

يتصور أن وراء هذا الشقاء الذي ينبع من وضع غير طبيعي ، لمجتمع تسحقه الفروق الطبقيّة - ان حالة كافكا تشبه حالة الحيوان الصغير - بطل قصته - الحجر الذي لا ولم يشعر بالامان أبدا لا داخل جحره ولا خارجه ، لان الاعداء يتربصون به ، سواء في الداخل أو في الخارج ، ولكن كافكا ، وهو في حالة القلق هذه ، والمرتبطة بمجتمع يفور بالعنف والفوضى والجشع . . يريد أن يصور - الانسان - وهو يعيش في ظل قوانينه ، وكيف يتشوه . وربما كانت حالته تشبه حالة (تيس) وهو يعلن أن كل ما هورائع وعظيم وبناء وهو في عقله ، بعكس الواقع الذي لا يمكن تحمل أدرانه :

لان تلك التصورات الرائعة كاملة

نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟

من جبل الزبل أو مكنوس الشوارع

والآن وقد فقدت السلم

على أن أضطجع حيث بدأت السلام جميعا ،

في دكان القلب الكريمة المليئة بالخرق والعظام (٨٢)

ولكن ما يختلف به كافكا عن (تيس) هو أن قلبه

يعكس صورة المجتمع المشوهة ، ويريد نقلها وتجسيدها

في كلماته ، في عصره الساخن المليء بالزلازل

والاحداث السياسية ، والانقلابات وغليان الشعوب في

سبيل تقرير مصيرها - لقد رأى كافكا ، وجد ما رآه -

فكانت - المسخ - تعبيرا عن رؤياه

من هو المسوخ لدي كافكا

قبل أن أجيب عن هذا السؤال ، لا بد من التأكيد

على الصور المختلفة للترميز Symbolisation هي

الخليق بأن يمارس البهجة (٨٠) ان كافكا الموظف البسيط ، والكاتب المتقد موهبة فذة ، وخيالا خصبا الى حد بعيد ، يشعر أن عليه عملا ، يجب أدائه ، في هذا العمل يتجلى احساسه بما حوله ، ويتجلى أيضا الخطر الذي يهدد الانسان في مجتمع - الغاب - وأنا أكتب هذه الكلمات ، تحضرني - كلمة - ل - (ه . ب . لافكرافت) يصور فيها الحياة التي يعيشها الحياة التي تشيدها القوانين المرتبطة بالمادة والريح والاستغلال ولكنه لا يفصح من وراء هذا الاستغلال ، وانما يجرد الحياة من كل بريق أمل ، والعلم من كل فائدة ، لان كل مبتكراته تستعمل في سبيل تدمير الحياة نفسها وتشويه الانسان ، ان العلم مجرد من كل استغلال وان اللوم يقع على مستخدميه ، لتجسيد وتحقيق نزواتهم اللانسانية . يقول (لافكرافت) : ان الحياة شيء كره ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعلها أحيانا ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يخففنا دائما باكتشافاته المدهلة يمكن أن يدمر النوع البشري في النهاية . . لان ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحملة عقل من عقولنا الفانية . . (٨١) . . هذه الكلمة في صورتها تنطبق على عصر كافكا من ناحية ، ولا تنطبق عليه من ناحية أخرى بالنسبة للنقطة الاولى . فان - الامبريالية هي التي تحول العلم الى ساحر يلبي طلباتها ، والالة الى مفتاح لتحقيق ما تريد ، عبر تشويه الآخرين - الذين يعملون في ظروف بائسة وأوضاع غير صحية مرعبة ، وبالنسبة للنقطة الثانية : لم يكن بإمكان الكاتب ان يرى عبر تشاؤمه القاتم ، ورؤاه المريضة ، وانهازميته أن

(٨٠) نقلاً من - واقعة بلا ضلّك - ص ١٥٨ .

(٨١) نقلاً من - كولن ولسن - المعقول واللامعقول في الأدب الحديث - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط ٣ - آب - ١٩٧٤ - ص ٢٧ .

(٨٢) ن . م : ص ٤١ .

من الركائز الأساسية للاتجاهات التحديثية -Noder nisme في الفن بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص ، لما لها من نفس طويل وصدر رحب لاستيعاب كل تقلبات الواقع الاجتماعي واضطراباته والابهام Hieroaliphisation يعتبر مادة سهلة الامتصاص بالنسبة للرواية الحديثة ، بحيث ان هذا الابهام يتخذ احيانا طريقة من طرائق الابداع الفني وفي تصوير الواقع ، وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ويظهر التناقض Antionomie بشكل واضح بين الموضوعي والذاتي ووضع وآخر ، وهذه النقطة ترتبط بالتقنية الروائية الحديثة بعد تعقد العلاقات الاجتماعية واتساع حدودها ، واحساس الانسان بالغربة ، وهو يتعامل مع المحيط الخارجي ، وكافكا هو من أوائل الكتاب الذين يمسدون الاغتراب في نتائجهم ، ويعطونه مكانة كبرى ، وهذا يتصل بجملة من الظروف المتنوعة التي عاشها أي وكما يقول (ف . شيربينا) (ان ازدواجية المنهج في مؤلفات كافكا ، والجمع بين اتجاهي السرد القصصي الواقعي والخيالي هما صفتان تظهران عنده بصورة واضحة فريدة ، وتميزان مؤلفاته . ولهاتين الصفتين أسسهما الواقعية في الظروف التاريخية لعصره ، وفي خصائص وسطه ، وسيرة حياة الكاتب وتركيبه (النفس) (٨٣) فإلى أي حد نرى هذا الدمج بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والحلم ، بين الهذيان والصحو العقلي في هذه الرواية ؟ وهل صحيح - كما يقول - كولن ولسن (ان كافكا يبرز مفهوم اللاحقيقة بالتقصيد في استعمال اسلوب الحلم) (٨٤) ولماذا أراد أن يسلك مثل هذا السلوك ؟ وماذا يريد اعطاءنا من وراء مسخه ؟ لقد كان في رغبة - كافكا - أن يوضح لنا ،

تشوه الانسان في المجتمع الرأسمالي ، ولكن كيف يحدث هذا التشويه ؟ ومتى يحدث ذلك ؟ لقد بينا سابقا أن الانسان الذي يكف عن التعامل مع المؤسسات الرأسمالية ولا يصغي اليها ، فانها لا تتركه بسلام ، بل لا بد أن تبدأ بمحاصرته حتى الموت فمن تقاطيع هذه المؤسسات يعني أنه اختار موته بنفسه ، وهذا الموت لا يحدث في دقيقة واحدة بل بعد عملية تعذيب نفسي رهيب ، وهذه سمة تتخللها جذور - وجودية - تغطي على كل أعماله سواء في - (القصر -) أو (القضية) - أو (تحريات الكلب) أو (في مستوطنة العقاب) . . فالفردية التي تلعب الدور الاول فيها - (بمعظمها) - مرجعها - المجتمع الرأسمالي نفسه . دائما الفرد يجد نفسه في مركز المواجهة مع الآخرين - بل مع - الآخر - وعليه أن يثبت نفسه والا فالموت سيبتلعه ، وكافكا ينطلق من هذه النقطة ، يحاول تجسيد معاناة الانسان المنعزل الوحيد ، الذي يبدو دائما مصارعا ومستفزا قواه كي يبقى . . انه يعيش في داخله - حيث يعيش فيه واقعه الاجتماعي المركب المرار ، وما ينجم عن هذا الواقع المر من قلق وويل وهلع ، وفراغ لا يمكن ردمه أو املأؤه بطريقة ما ، لا من داخله أو من خارجه ، فالاغتراب الذي يعيشه ، يأتيه نتيجة هيمنة المؤسسات الرأسمالية ، وهو يصور ما يفعله هذا الاغتراب فيه من لحظة نشوئه ، وحتى لحظة الانفجار - أي من بدء المعاناة حتى نهاية صاحبها - فالمغترب - لا يتحدث ، لا يندمج مع الآخرين - لدي كافكا . . انه ينقل إلينا كل شيء عنهم ، وانطلاقا من عالمه الداخلي ، يعطينا تقريرا عنهم بصورة مفصلة . . فالحوار شبه معدوم . . وجل ما هنا هو أن رجلا يحدثنا عن كل شيء - فالمنولوج - هو الذي

(٨٣) نقلًا من - دراسات في الأدب والمسرح - ص ٢٦ .

(٨٤) ولسن ، كولن - اللامتنى - ص ٣١ .

تافهة ، لا يمارسها الصغار وعلى حين غره ، نسترجع وعينا ، ونتساءل : هل نحن في حلم ؟ وغريغور - سامسا وان كان نائماً يحلم هنا ، الا أنه يعيش الواقع بالذات . لقد كتب (فرويد) مبيناً بعض وظائف الحلم أو واحدة منها : (ان الحلم ضرب من تفريغ نفسى لرغبة في حالة الكبت ، وذلك ما دام يمثل هذه الرغبة وكأنها قد تحققت ، وهو يلبي في الوقت نفسه الميل الاخر بسماحه للنائم بالاستمرار في رقاذه)^(٨٦) ولكن هل لدي - سامسا - رغبة مكبوتة تحققت في حلمه ؟ لا نجد لذلك أثراً ، ثم انه حين استفاق أحس بالوضع الذي هو فيه ، وقد آله ايلاً شديداً ، ولم يستطع أن ينام بعد ذلك أو أن يستمر . لقد كان الواقع نفسه حلماً ، وقد أفزعته هذا الواقع الذي شوهه .. بمجرد أن استرد وعيه ، وتخلص من أسر الحلم : الواقع .. أحس أنه مسخ .. انه حشرة ضخمة .. كما يقول (تيس) انه ليس حلماً ..

بل الحقيقة التي تجعل نزواتنا

كظل مصباح - كلا - لا مصباح ، بل الشمس ..

ان ما تتعطش اليه المئة مليون شفة لهذا العلم

لا بد أن يكون حقيقياً في مكان ما^(٨٧) .

وحالة - سامسا - هي نفسها - التي لمست حقيقة وضعها ، لقد أصبح حشرة ضخمة ، ولكن بدون أن نحمل القصة أكثر مما يجب ، أو دون أن نتجاوز حدودها ، لا بد من هذا السؤال : لماذا أصبح حشرة ضخمة بمجرد يقظته من حلمه ؟ نحن نعرف في الاساطير والحكايات الشعبية ، كيف يحاول السحرة الكبار تحويل ضحاياهم الى - مسوخ ! حيوانات

يأخذ مركز الصدارة في معظم أعماله والصددمات الخارجية التي تلقاها تنضج معه ، وتكون في هيئة معاناه ، على طريقته الخاصة ، يصور تارة قلق شخصيته ، ليجسد الحدث بشكل واضح ومؤثر ، ويترك القلق - قلق شخصيته ، يتقلق الينا تارة أخرى ، عبر حديثه عن معاناته وماذا يكمن وراء هذا القلق ، ومن منشيء هذا القلق وكأننا أمام بانوراما مصورة .. لنبدأ :

ما أن أفاق غريغور سامسا ، ذات صباح ، من أحلامه المزعجة ، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة . ص - ٥)^(٨٥) ماذا نرى هنا ، في بداية الرواية ؟ نرى حقائق كثيرة هي : ان ما أحس به - سامسا - ليس خيالاً أو وهماً ، بل نستطيع أن نسميه (بصدمة الواقع) فالاحلام المزعجة التي أفاق منها ، هي نفسها الواقع ، أي أنه صحا وأدرك الوضع المرعب الذي يلفه ويشوهه ، هذا الوضع (مهنته كموظف بسيط في مكتب) حوله الى مسخ ، ولعل - ولسن - أصاب في هذه النقطة ، حين أعلن أن - كافكا - يستخدم أسلوب الحلم لا يصلح حقائق كثيرة الينا ، نعم انه يمزج الواقع والخيال والوهم والحقيقة ، ولكن يستخدم هذا الأسلوب عن وعي تام ، لا عن ضرب من الكلمات .. فالواقع الكابوس الذي يعيشه بظله هنا ، الواقع المر الذي تجرعه باستمرار ، لم يدرك كابوسيته ، أو يعي مقدار مرارته ، الا بعد صحو ، وكأنه في حلم وكثيراً ما تتابنا حالات ، كأن نرتكب غلطة ما ، أو نقع في مطب ما ، أو في ورطة تكلفنا ثمناً ، أو تستجلب العتب ولوم الآخرين وذمهم .. أو نمارس حماقات

(٨٥) كافكا : المسخ - ترجمة : منير البعلبكي - مكتبة النهضة - بيروت - بغداد - ط ١ - تموز ١٩٥٧ : كافة الأقواس التي تحوي أرقاماً تشير الى صفحات - المسخ .

(٨٦) فرويد سيغموند : الحلم وتأويله - ترجمة : جورج طرابيشي - دار الطليعة - ط ١ - آذار ١٩٧٦ - ص ٨٨ .

(٨٧) نقلاً عن - كولن ولسن - الدمع والصلابة - ترجمة : عمر الدبر أبو حجلة - ط ١ - ت ١ - ٩٧٢ - ص ١٨٢ .

مشوهة - ولكن الحشرة تمثل أدنى مرتبة في سلم هذه المسوخ . فهي أحقر كائن ، وأضعف كائن وأبشع كائن في هذا الوجود - زد عن ذلك ، أن هناك علاقة بين الحشرة التي نعرفها بصغرها وضعفها اللاحدود ، والضحامة التي أضافها اليها الكاتب نفسه . . . فالحشرة حيوان ضئيل الحجم ، لانراه الا حين التقرب منه ، ولا ندري به حتى اذا سحقناه تحت أقدامنا . . أما هنا فهي حشرة ضخمة ، ويمكن أن نراها بوضوح بكل قسماتها ، ان الانسان - وهو سامسا هنا - الذي يمثل كل من يشبهه في واقع محدود يشبه واقعه ، لا بد أن يكون مثله - ابن مجتمع يضغط عليه بمؤسساته حتى أفقده هويته الانسانية لا يستطيع أن يفعل شيئا ، بل فقط يبقى هكذا - حشرة ضخمة حقيرة كريهة تافهة .

من هم اولئك الذين يقفون وراء هذا المسوخ ؟

لقد كتب - كافكا - ان الرأسمالية كنظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ، ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء ينخفض هنا لتدرج هرمي صارم ويرسف في قيود حديدية . ان الرأسمالية وضع عادي ومعنوي أيضا - (٨٨) وفي قصته - حول مسألة القوانين يتحدث (كافكا) القوانين التي يضعها النبلاء - سادة المجتمع - فوق الجميع ، والتي تستثمر لصالحهم ، وتمثل رغباتهم بحيث ان الآخرين لا يعرفون ماذا فيها ، والمهم هو أن يلتزموا بها فقط (ليست قوانين معروفة للجميع . . انها سر من أسرار مجموعة النبلاء الصغيرة التي تحكمنا . ونحن مقتنعون أن هذه القوانين القديمة تطبق بدقة . إلا أنه مما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا

يعرفها) - (٨٩) لا يمكن أن نقول هنا أيضا ، ان الذين يقفون وراء مسخ - سامسا - هم أنفسهم النبلاء أو بيروقراطيون - أو الجهاز الرأسمالي بالذات . . ان - سامسا - موظف عادي بسيط ، ولكنه لا يتحمل مجتمعه ، ويقاؤه في الوظيفة هو من أجل الحفاظ على قوته وقوت عائلته (ولولا اني مضطر الى المواظبة بسبب من والدي اذن لاندريتهم منذ زمن طويل ، اذن لذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي فيه بالضبط . ان ذلك خليق به أن يصرعه ، على طوله ، من فوق مكتبه . ص ٨) هذا الرئيس هو الذي يتحكم به ، ويمتص دمه ، ويعرف - سامسا - كل ما يتعلق به ، بجوهره ، أي بممارساته اللانسانية حين تعامله مع الآخرين . لتأمل كيف يصفه وماذا يقول عنه في تعامله مع المستخدمين (وانها لطريقة غريبة أيضا تلك الجلسة المرتفعة الى أحد المكاتب ، والتحدث الى المستخدمين من عل ، وخاصة حين يتعين عليهم أن يغالوا في الاقتراب لان في اذني الرئيس وقرا . ص ٨) .

هنا يوضح العلاقة بين - الرئيس - وهو نفسه - المالك - وأرب العمل ، وبين مستخدميه وهم الموظفون الذين يعملون تحت امرته ، انه يتحدث اليهم من عل ، وهنا يصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة انسانية ، يعتبر نفسه فوق مستوى الجميع ، واذا حاول أحد التحدث اليه فعليه الاقتراب منه ، لأن في اذنيه وقرا . . بطريقته الخاصة ، يريد أن يوضح لنا حقيقة هامة وهي نفسية رب العمل - المتعجرفة ، فهو يدقق في وجوههم ، ويعلو عليهم ، وليس لديه أي استعداد لسماعهم ، لأنه لا يسمع وحتى اذا سمع ، فهو يسمع خطأ ، طبعا ما يريد قوله كافكا هو واضح كل الوضوح - على الموظفين أن

(٨٨) باتولس - أحاديث مع كافكا - ص ١٤١ - نقلًا عن واقعية بلا ضلال - ص ١٥٤ .

(٨٩) كافكا : حول مسألة القوانين (قصة قصيرة في ملحق الثورة الثنائي السورية - العدد ٣٢ - ١٣/١٠/١٩٧٧) - ترجمة : ابراهيم وصفي .

نقرأ بوضوح كامل بصمات المجتمع الرأسمالي . فهو تحت هذه البصمات الحادة ، تحول الى مسخ لديه (أرجل عديدة صغيرة . ص ١٢) وهذه الأرجل الغريبة لها حوافر (كانت الحوافر التي في أطراف أرجله الصغيرة دبقة بعض الشيء . ص ٢٧) وهي صورة تبعث التقرز والنفور في النفس ، بل ويسبب هيمنة هذا النظام ومؤسساته تغير كل شيء فيه حتى صوته ، الذي لم يعد كما كان (واصيب غريغور بصدمة حين سمع صوته يجيب صوتها - أي صوت أمه حين أرادت إيقاظه - صوته هو من غريغور ، كان هذا صحيحاً ، ولكنه مع صباح موصول رهيب مرتعش ، انطلق خلف ذلك الصوت وكأنه همس ، تاركا الكلمات في شكلها الواضح في اللحظة الاولى فقط ، ثم مرتفعاً ومرجعاً حولها لكي يفسد معناها ، بحيث ماكان في ميسور المرء أن يتيقن من أنه قد سمعها على وجهها الصحيح ص ١٠) بل ان آثار النظام تمتد الى البيوت بالذات - فسامسا - فقد كل علاقة مع أفراد أسرته لأنه لم يعد يتحمل التعامل مع مؤسسة النظام - وكف عن أن يكون فرداً يعمل حسب قوانينها ، لقد أصبح مكروهاً حتى في بيته . . من معظم أفراد العائلة ، وخاصة الأب (وفي قسوة لا تعرف الرحمة رده أبوه الى السوراء وهو يفتح ويصيح « شو » كالمثوحش . ص ٣٦) وفي مشهد آخر نرى كيف يعامله الأب بقسوة (وصفقت أرجله من جانب ، مرتعشة في الهواء ، أما أرجل الجانب الآخر فسحقت في ألم وردت الى الأرض - عندما دفعه أبوه دفعة قوية ، كان فيها خلاصة بالمعنى الحرفي للكلمة . فارغم بعيداً في قلب الغرفة ، وقد أخذ الدم يتدفق منه . ص ٣٨) أو أمه التي لا تطيق رؤيته ، وكان هو يعتقد أنه يجد فيها شفاءه (وكان ميالاً الى الاعتقاد بأن الخلاص النهائي من جميع آلامه على مقربة دانية منه ، ولكن في اللحظة التي وجد فيها نفسه على أرض الحجرة مهتزاً في لهفة مكبوتة الى

يعملوا فقط ، والرئيس ليس راغباً في سماع أحاديثهم . . . ثم ان العمل في المؤسسة محاط بالمخاطر ، على كل موظف أن يكون حذراً ، فكبير الموظفين وهو نفسه هنا وكيل الرئيس ، ومنقذ قوانينه ، وأي خطأ بسيط يسبب كارثة لصاحبه (ياله من مصير) أن يحكم عليك بالعمل في خدمة مؤسسة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى اثاره أخطر الريب في الحال . ص ١٠) ان (سامسا) ينقل البناكل ما يحيط بعمله ، ولصالح من يعمل وماسلوك أولئك الذين يشرفون على عمله . . . لاحظوا أيضاً كيف تتحكم الادارة بمصير المستخدمين وكيف يتم ذلك من ناحية المرض - فأى مريض ، مهما كان مرضه ، لا تقبل شكواه ، لانه يتمارض وليس فيه أية علة - سامسا - مريض ، ولكن كيف يتصرف المسؤولون معه ؟ (ان الرئيس نفسه سوف يقبل ، من غير شك ، مع طبيب الضمان الصحي ، وسوف يوبخ والديه لكسل ابنهما ، وسوف يعطل جميع الاعذار بأن يحيل الأمر الى طبيب الضمان ، الذي كان ينظر الى أفراد الجنس البشري ، طبعا ، نظرتهم الى متمارضين متمتعين بعافية كاملة . ص ١٠) - ان كل ما يحيط - بسامسا - مرعب ، ومهما كانت قيمته الحقيقية التي يتفوه بها في مجتمع - الرئيس - لن يصدق كلامه - لان القانون بالذات ، يمثل بقاء الرئيس - ان كل ما تتطلبه الاخلاق والمبادئ الانسانية والقيم الانسانية موجود في مجتمع الرئيس - (الحقوق المحفوظة - الصحة - أماكن التسلية . . الخ) ولكنها كلها بعيدة عن يد - سامسا - وأمثاله . . . فالمساواة شكلية - أليس طبيب الضمان الصحي موجوداً ، من أجل مداواة المرضى في المؤسسة ؟ نعم « ولماذا يكذب كل من يقول : أنا مريض ؟ لان قانون - الرئيس - يقول ذلك ، ويلزم - الطبيب بذلك - اذا نستطيع ان نقول هنا ان - سامسا - يرينا صورته الداخلية ، التي أصبحت خارجية ، حتى

التحرك ، غير بعيد عن أمه - وفي الواقع - تجاهها تماما - وثبتت هي التي كانت قد بدت وكأنها سحقت سحقاً كاملاً ، وثبتت على قدميها فجأة ، مبسوطه الذراعين والاصابع ، وصاحت العون ، اكراما لله ، العون . (١١ ص ٣٤) وفي مشهد آخر (ولحمت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار وقبل أن تعي أتم الوعي أن ما رآته كان غريغور ، صاحت في صوت مرتفع أجش : آه ، يا ألهي ، آه يا ألهي . ص ٦٦) ويصل الاغتراب بينه وبين أفراد عائلته الى حد فظيع ، فالاب (كان يؤمن بأن التدابير القاسية وحدها ينبغي أن تصطنع في معاملته . ص ٧٠) وفي مشهد آخر يطارده ، ويرشقه بالتفاحات ، حتى (استقرت تفاحة على ظهره وغابت فيه . ص ٧٢) .

ويصل الأمر مع اخته التي كانت تهتم به كثيرا في البداية الى حد تطالب أبويها بالتخلص منه (يا أبوي العزيزين ان الامور لا يمكن أن تستمر على هذا المنوال - ومن ثم - وهكذا فان كل ما أقوله هو هذا : يجب أن نحاول التخلص منه . لقد حاولنا أن نعتى به ، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الانسان أن يصبره ولست أظن أن أي امرئ يستطيع أن يلومنا أقل اللوم . ص ٩٣) ان - غريغور - سامسا - قد حول الحياة في البيت الى جحيم بسبب مقاطعته للذهاب الى العمل ، وما هي لعنته ترتد على الجميع ، لعنة التمرد . . فمادمت تعمل ، يحق لك أن تعيش انسانا ولكن حسب ما نملك في ظل النظام الرأسمالي ، ولكن أن يقاطع ما يقوم به النظام بمؤسساته فهو لا يجوز . . ان كل ما في (غريغور) يعيش الاغتراب حتى طريقته في الاكل ، فهو يشبه أي حيوان كان (وفي شره ، راح يمتص قطعة الجبن التي اجتذبت في الحال ، قبل كل ما يؤكل ، واجتذبت اجتذابا قويا ، وبسرعة خاطفة التهم الجبن ، والخضر والمرق المتبل ، بعضها في أثر بعض ، ودموع

الارتياح في عينيه ص ٤٥) ان - كافكا - حين يصور لنا حالة بطله ، يريد أن ينقل اليها جسامته الخطر المحدق به ، والهاوية التي هو فيها ، وأن هذا الاغتراب الذي يلغى ، لا يتركه حتى يفنيه . لقد وفتح في غرفته ، بل طرحوه فيها ، لثلا يروا الوضع الذي هو فيه ، انهم لا يريدون أمثاله ، لان المجتمع يرفض أمثاله ، وهامهم أفراد الاسرة ومن معهم من المستأجرين يتناولون هذا النوع من الطعام . كيف يحشون هؤلاء المستأجرون معدهم حشوا ، على حين أموت أنا جوعا ؟ ص ٨٦) لكي يدفع ثمن تمرد سجنوه في غرفته ، وكافكا ينقل اليها التفاصيل الدقيقة للعلاقات الاجتماعية بين الأفراد . . هناك من يحشو معدته ، وهناك من يصرخ جوعا ، وضعان متناقضان في مجتمع قائم على أساس متين من الانانية الفردية . . وعدم احساس الواحد بوجود الآخر ، الا حين يشعر هذا الواحد - أن الآخر يشكل خطرا على وجوده بالذات فيحاول تجنبه أو القضاء عليه ، واما فالموت ينتظره هو بالذات ، ان لم يزل الخطر . . وهذا ما أعلنه أحد المستأجرين . . وهو ينظر الى أم غريغور وأخته بلهجة غصبي (أرجو أن أعلن أنه بسبب من الأحوال الكريهة السائدة في هذا البيت والاسرة - وهنا بصق على الأرض في اختصار توكيدي - اني اندركم في الحال . طبعاً ، أنا لن أدفع أي فلس عن الايام التي قضيتها هنا . على العكس ، سوف أفكر في اقامة دعوى ، عطل وضرر ضدكم ، مبنية على حجج من اليسير اقامة الدليل عليها . ص ٩٢) وهنا يتجلى الرعب مجسدا - فصورة غريغور ليست مجلبة للتعاسة بالنسبة لاهله فقط بل مجلبة لهم الويل ، وما عليهم الا أن يتخلصوا منه وحاولوا الاستماع الى عزف الموسيقى التي تصدر عن - الكمان - من قبل أخته ، الا أن غريغور عكر عليهم الجو . . ان الموسيقى تريد أن تغطي على كل شيء ، ولكن غريغور - لم يسمع بذلك - انه يريهم

ونشفق عليه - الا يجب أن نقول هنا - انه هو الانسان الحقيقي ، أما الآخرون فهم حقا المسوخون ؟ وموته ألا يمثل اداة كاملة انسانية لكن ما حوله الذي فقد طابعه الانساني ؟

على ماذا اعتمد كافكا في ابداع روايته هذه ؟

هل يمكن أن نجد الكاتب من أحداث عصره ، ونبعده عنها ، ونحكم على إنتاجه ، انطلاقاً من النص فقط ، أي عبر قراءة - ظاهراتية ، دون الاستعانة بالمرتكزات الأساسية التي استند اليها الكاتب ، والاحاطة بكل الروافد التي شكلت نهر حياته ، والدراية بها ، ان أي كاتب ، مهما كانت درجة ابداعه الفني ، لا يمكن أن نحدد اتجاهه ومساره ، الا بتحديد هويته ، التي شكلتها جملة من العوامل : الوراثة - التربية - العلاقات الاجتماعية . . . الخ - وكافكا - هو من أكثر الكتاب اثارة للفكر ، لغموض نتاجه ، ولكن لا يعني هذا الغموض أنه يريد بناء عالم - سراي - ليس له علاقة بعالمه الواقعي الذي عاش أزماته وصراعاته وتناقضاته وتأثر بتياراته وأي تأثير ، ولقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة . . . وهنا نستطيع تحديد بعض السمات الابداعية في روايته - المسخ - بربطها بالواقع الفعلي الذي عاشه كافكا ، وقد حددنا بعض المعالم والصفات لزمن ميلادها ، لقد أعلن - كافكا - أكثر من مرة أنه لا يستطيع أن يحدد كل ما يريد تحديده ، وان يفصح عن كل ما يرد افصاحه ، وأن يعبر عن كل ما يرسم على ساحة ذهنه ، انطلاقاً من معاناته العنيفة ابتداء من وجوده في بيت أبيه الشرير وجنسيته وعلاقاته مع الآخرين . . . لقد اعتبر أن ما يكتبه واجب عليه القيام به . . . (انه تفويض وطبيعتي تملي علي النهوض به مع أن أحدا لم يكلفني به . وأنا لا أعيش الا في هذا التناقض كما

صورته ، حتى يقلقهم ، انه يريد أن يقول لهم الحقيقة ، حقيقة الواقع المر الذي يعيشونه ، ولكنهم يرفضون التعامل معه . . . لقد أصبح غريباً عنهم ، وهامهم يريدون التخلص منه ، ولكن كيف يمكن التخلص منه ، وقد انعدمت كل صلة بينه وبينهم . وهنا لابد أن أشير الى نقطة هامة جداً تتعلق بغريغور - انه يرى كل ما يجري في البيت ، ويعي ما يدور فيه . . . ويريد أن يفهمهم ، ولكنهم لا يفهمونه ، لان الاغتراب الرهيب هو الحد الفاصل بينهم ولان واقعه الذي أصبح يعيه ، يختلف كلياً عن واقعهم الذي لا يعونه - انها لن يتفاهما ولا يملك ذلك - قال الأب (لو كان في ميسوره أن يفهمنا اذن لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاقية ما . أما والحال كما هي الان . . . فصاحت أخت غريغور : يجب أن يذهب هذا هو الحل الوحيد يا أبي . يجب أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة ان هذا هو غريغور . ص ٩٥) اذا وصل الأمر معهم الى حد أنهم لا يصدقون انه هو ، لأنهم يرفضون الحقيقة التي تخالف واقعهم ، ولهذا فهم لا يطبقونه ويجب القضاء عليه . . . ان غريغور كان يحاول افهام أسرته حقيقته وحقيقتهم ، وكم كان يتعذب ، وهي تتجنبه وتتعذب بالمقابل ، وعز عليه ذلك وهو يزداد توجعاً (وكان يفكر في أسرته بحنان وحب . وكانت الفكرة القائلة بأن عليه أن يتوارى فكرة تعلق بها أكثر من تعلق أخته نفسها ، لو كان ذلك ممكناً . ص ٩٨) انه هو الذي يريد أن يتخلص منهم ، لكي يريحهم . . . لقد تم ذلك في لحظات الليل الأخيرة - الساعة الثالثة صباحاً - (ثم غاص رأسه ، بطوعه ، الى أرض الغرفة ، وانطلقت من منخريه آخر زفرة من أنفاسه الواهنة . ص ٩٩) وهنا يزول الكابوس ، وترتاح الاسرة (وقال السيد سامسا : حسن والان فلترفع الشكر الى الله . ص ١٠١) لقد تم ما أرادوا ، ونحن نتابع حركاته ، حتى آخر زفرة من زفراته ،

لن نستطيع أن نعيش إلا به ، وذلك لاني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة (٩٠) هذا التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي الذي يسيطر عليه ككابوس لا يجد فكاهة منه وعالمه الفكري الذي يستنجد به ، ويحاول عبره ايجاد متاريس ، لتحسين شخصيته والتعبير عنها في محاولة يائسة للتغلب على الكابوس ، الذي لم يتخل عنه حتى آخر زفرة من زفراته ، أدى الى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال . . فالواقع مر وقاس ، والخيال طاغ متحد يريد التحليق فوق فخ الواقع . . صحيح أن الواقع المر انتصر على خياله وعلى ما يريد ، وبذلك جعل شخصياته تعيش أزمانها النفسية الحادة ، وتعاني حروبا داخلية مستعرة وكأنها قدر لا مفر منه حتى النهاية . . . ولكن هذه القسرية في الواقع ، تقابلها سخرية مرة من الكاتب بانها ليست وضعا مستمرا خالدا او صفة لازمة للوجود الانساني ، وانما حالة ثابتة اوجدتها قوى اجتماعية ذات مصالح طبقية محددة - ابن المساح - المحاط بالاغتراب في - القلعة - والسيد - ك - المتهم - المغترب عن كل ما حوله في - القضية - وكارل روسمان في امريكا - مغترب بوجوده في مناهات يحاول التخلص منها - وكذلك شأن الحيوان الصغير في - الحجر - وشأن المسخ - شأن غريغور سامسا - الذي يتخذ وضعا معينا - هو مسوحيته ، ونقل كل ما يتعلق بوضعه - بل باغترابه الينا . . في مجتمع لا يستطيع الفرد ان يغير مكانه ، لأن ذلك يعد اجراما ما بعده اجرام . . فالبرجوازي هو برجوازي - وليس ثمة داع - للركض وراء الاسئلة التي تطالب بالسبب ، عدا عن ان الركض وراء الاجوبة التي تبحث عن الحقيقة ، يجلب الدمار لصاحبه - كما حدث للكلب الجريء - في تحريات كلب الذي دفع ثمن جراته

غايبا . . والعامل سيبقى عاملا ولا توجد طريق اخرى لتجاوز ذلك ، وهكذا شأن الموظف البسيط (والرئيس) وكبير الموظفين . . . اي ان تحديد مكانة الفرد في معظم الاحيان يأتي سابقا على مجيء الفرد الى الوجود - ان في عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، كل انسان محصورا الى الابد في الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا او قنا او موظفا فان كل محاولة تمجيد من اجل نقل علامات الحدود في امكانها تعتبر عملا هداما يثير الريبة والغضب^(٩١) وهكذا كان شأن غريغور سامسا - المسكين الذي دفع حياته ثمنا لتمرده على ما لا يريد ، وعلى المجتمع الذي اراد ان يعمل ويفكر لا كما يريد هو ، وانما كما يريد الاخرون - كالرئيس وكبير الموظفين - وحتى الاب والام والاخت والمستأجرين ، ولم يجد الاخرون الراحة الا برحيله عن عالمهم . . انه عالم لا يجد فيه المرء متنفسا وقناة يرى من خلالها العالم الذي يرغب فيه بحرية دون ضغوط خارجية او داخلية . . ان كل رواية تمجد رؤية من رؤى الكاتب الايديولوجية ، وتنقل الينا جزءا من معاناته وحياته ، فهو قبل كل شيء مواطن ككل من يحيا معهم يتأثر ويؤثر ، وتأني عملية الكتابة في لحظة المواجهة . . في - المسخ - نرى المجتمع الذي حدد لكل افرادهم امكتهم دون ارادتهم طبعا - طبعا - الاعلون هم الذين فعلوا ذلك كالرئيس ومن يعادله - حيث نرى ايضا الانسان مقيدا بوظيفة ، وفي حال اعلان نفوره منها ، يكون دليلا على رفضه على كل من أوجدها وحدد مكانه ، وعلامة على رفضه لكل القوانين التي رسمت له وظيفته ورؤاه وهذا يعني انه عنصر خطر ، ولا بد من اقصائه حتى الموت . . في المسخ

(٩٠) كالكا ، يوميات خاصة - ص ٢٢٢ - نقلًا عن واقعة بلا ضلّاف - ص ١٦٦ .

(٩١) غارودي ، روجه واقعة بلا ضلّاف - ص ١٧٣ .

انسان زمنه ومجتمعه ، واستطاع ان يبدع في طريقته هذه . . . وكما يقول - الفريد جاري - مجسدا نفسية الرأسمالي (متى اخذت كل الفلوس فسأقتل الناس جميعا)^(٩٣) - وكافكا - يريد ان يقول (متى رفضت قوانين مجتمعك الرأسمالي فسوف تمجد من يقتلك) وهذه هي حالة - سامسا -

ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها المسخ - ؟

اذا كان - كافكا - هو القائل في يومياته (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بان نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه)^(٩٤) وهو القائل ايضا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه)^(٩٥) وكأنه يريد تحديد موقفه من الحياة ، وكأنها في ذاته شيء L'objet en soi لا يمكن الوصول اليه ، وبلوغ جوهره ، الا انه يقول في (خطابات الى ميلينا) : احاول دائما ان اوصل شيئا غير قابل للتوصيل وان اشرح دائما ما يستعصي شرحه)^(٩٦) وهو القائل ايضا . الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا او بدقة اكبر : التحرر اي ان نكون خالدين او بعبارة ادق ان نكون^(٩٧) وما يريد ان يطرحه هو فيما يتعلق بالانسان وتحريره من كل يعيق حركته الداخلية ، ويدمر جوهره الانساني . . اي انه في لحظات اليأس الطاعني يجد نفسه اسيرا لا يستطيع الخلاص من اسره ،

- يبدولنا احيانا - كافكا - بالذات - وقد اصبح - غريغور - سامسا - وهو محاصر بالشعائر والطقوس والتعاليم التوراتية ، وأوامر الاب القاسية - ربما كان الرئيس - هو الاب بالذات ، وكذلك علاقاته مع الآخرين ، لم تكن هادئة طبيعية ، ولم يكن راضيا عن مجتمعه منفردا . . . الم يكتب في يومياته اعيش غريبا اكثر من الغرباء انفسهم ؟ وهذا يحدد سلوكه ورؤيته الى الحياة من حوله . . . وربما كان - غريغور سامسا - يعني كل اولئك الذين يرفضون العالم الذي يضمهم بقسوة ، ويطالبهم بتنفيذ مهماتهم رغم رفضهم لها . . . وربما كان - الرئيس - بالذات صورة للاله اليهودي - يهوه - الذي لا يعرف الا البطش والعنف ، وكان كبير الموظفين موكله والمفوض باسمه - وكان - غريغور سامسا - مخلوقه الذي يتمرد على بطش مولاه الاعلى - أي ان الاغتراب هنا هو اغتراب بين الاله . . الرب والانسان الذي يحتل مرتبة دونية . . اي ان رواية المسخ بامكانها ان تأخذ وتمتص تفسيرات عدة تتعلق بصور عديدة للاغتراب ، ولكن التفسير الاكثر عقلانية هو التفسير المرتبط باغتراب الانسان العادي الذي لا يملك الا قوة عمله ، في مجتمع رأسمالي ، تواجهه ضغوط خارجية مستمرة ، وبمجرد الخروج عن قوانين هذا المجتمع ، يعني موته بالذات . . لقد كتب - رينه بويلوسيف ان اجمل مهمة محددة تقدم للروائي هي ان يصور اناس زمنه)^(٩٨) - ولقد حاول كافكا - بطريقته - المدهلة - ان يتحدث عن

(٩٢) نقلًا من تاريخ الرواية الحديثة - ص ٢٥٢ .

(٩٣) نقلًا من - الانسان المتورد - ص ١١٩ .

(٩٤) كافكا : يوميات خاصة - ص ٢٩٠ - نقلًا من واقعة بلا ضلّال - ص ١٨٥ .

(٩٥) كافكا - هيد الرموز - في - سور الصين - ص ١٣٠ - نقلًا من واقعة بلا ضلّال - ص ٢١٥ .

(٩٦) كافكا - خطابات الى ميلينا - ص ٢٥٠ - نقلًا من واقعة بلا ضلّال - ص ١٤٦ .

(٩٧) نقلًا من - واقعة بلا ضلّال - ص ١٩١ .

فيعمي بصره ويفقد بصيرته ، وفي لحظات اخرى حين يأتيه الامل الانساني يحطم قيوده ، ويحاول اكتشاف حقيقة العالم الخارجي وبالضبط الوصول الى لب الشيء في ذاته - وفي - المسخ - تطرح عبدة اسئلة نفسها ، تتعلق بكافكا ويعصر كافكا ويمتظور كافكا : هل طبيعة حياة كافكا - المعقدة هي التي اثرت فيه ، ودفعته الى خلق عوالم كابوسية . . المرء منعزل مغترب عن كل ما حوله ، ضعيف امام القوى الخارجية التي تقمع فيه كل حركة ؟ هل يرمي من وراء الرموز الكثيرة التي تحفل بها اعماله ، ومن بينها - المسخ - الى توجيه الادانة الى كل شيء ، حتى القوى الخارجية ؟ ام انه يريد من وراء هذه الرموز تكثيف اللغة وشحنها بالتوتر ، لاجداث تأثير فعال في نفس القاريء ، ولاكتسابه ودفعه باتجاه ما يريد ؟ هل يريد حقا ادانة جهات لم يستطع ان يدينها علانية ويكل بساطة لانه يخشى عاقبة ما او هي اقوى منه ؟ كيف نحكم على فكر - كافكا - نتيجة تشييد مثل هذه العوالم المذهلة والمعقدة ؟ ان - كافكا - في اسلوبه المعقد المدهل يريد ان يعطينا حقائق عدة دفعة واحدة ، وتشويه العوالم التي ينقلها من واقعه ، ووضع التناقض فيها ، ينبع من حقيقة واحدة هي : الواقع المعاش الذي خالفت الاشياء فيه حقيقتها فالمسخ - هي قمة المواجهة والادانة في عالم الاستهلاك ، كل شيء له سعر محدد حتى القيم - فسامسا - يعرف كل شيء ، ويريد ان يعلم الاخرين بذلك ، ولكن هناك حدود فاصلة بينه وبينهم ابتداء - بالغرفة السجن - حيث طرح فيها ، وتم جردها من كل اثاثها لانه لم يعد يرغب في العيش كما يعيش الآخرون في زيف وضلال ، وهو حين يحاول النزول من على السرير ، وحين يريد فتح الباب بفمه الذي خلا من الاسنان ، وتوجهه نحو امه ، وتفورها منه ، وحركات - كبير الموظفين ، وزحف - سامسا - باتجاه الطعام ، وتعكير جو المرح ، الذي عاشه

المستأجرون وهم يستمعون الى الموسيقى التي تصدر من كمان - غريت - اخته - كل هذه المواقف تتحرك بصورة هزلية ، نضحك ونحن نقرأ عنها ، ونتخيلها بنفس الوقت ولكن في نفس اللحظة يصعد الغضب والقهر والأسى ، فنصبح اسرى معاناة رهيبة ، اي ان الضحك هو في نفس الوقت سخريه والسخريه نقد والنقد مر ، والمرارة تولد الكراهية لكل ما يحيط - سامسا - لقد كان عالم - كافكا - يعيش تناقضات جمّة تشمل من ضمن ما تشمل : قسوة الاب وتمرد الابن - هيمنة الشعائر اليهودية ، ورغبة كافكا في رفضها ، العزلة المفروضة عليه - ومحاولة اختراقها . . ولقد كان - عصر سكان - يعيش صراعات جمّة : هيمنة الشركات والبنوك والمؤسسات الحكومية ، التي يملكها افراد معدودون على الاصابع ، ووجود جيش من العاطلين عن العمل ، او المشوهين نتيجة خضوعهم للقوانين الحديدية ، وعناصر تحاول رفضها . .

ولقد كان - منظور - كافكا متعدد الصور - قد نجد فيه - اليهودي قلبا وقالبا ، وهو يتحدث عن عالم اليهود واله اليهود ، وشعائر اليهود . كما في قصصه - تحريات كلب - او شعب الفئران - او بنات آوى وعرب - وقد نجد فيه صاحب رؤى او - تشنجات - اشتراكية ثورية - كما في - المسخ - حيث - يرفض - سامسا - عالمه . . ونجد فيه - المتشائم الشونيهوري حيث يرى كل شيء سوادا ، وليس ثمة امل وراء هذا السواد ، وقد نجد فيه - كاتب وجوديا يرى في العالم - القلق والسأم والموت يتربص بالانسان ، والخوف والرعب واللاجدوى وعيشية الحياة ، المسخ - مثلاً ايضاً ، وقد نجد فيه - كاتباً انسانياً - يرفض الظلم واللامساواة ، وغياب العدالة ، ويدعو الى الامن والنظام ، وهذا يظهر في ثنيات معظم اعماله ، حين تقيّمها - كما في - تحريات كلب - مثلاً . . . ولكن لا نستطيع - التأكيد على نقطة من هذه

النقاط المذكورة ، ولما كلها تجتمع ، وتصب في قالب واحد - مبتكرة - كافكا .

هل المسخ حقيقة ام خيال

الكتابة مهنة شاقة ، ولا تنأى لاي انسان ممارستها ، فهي عملية مخاض طويلة ، تلعب فيها المعاناة ، والتفاعل مع العالم الخارجي دورا كبيرا ، ويأتي الاحساس المرتبط بالفكر لجسد هذه التأثيرات في كلمات (شعرا او نثرا) وحتى في لحظة تجسيد التأثيرات الخارجية في كلمات ، تنهض صعوبة كبرى ، في كيفية التجسيد ، او ما يمكن ان نسميه : (بالابداع الفني) اذ لا يكفي ان يسطر الكاتب - كلماته فقط بمجرد حدوث تفاعل بينه وبين المحيط وانما تصاحب هذا التفاعل عملية فرز وتقييم ، لماذا يختار الكاتب من صور خارجية نمت في داخله : مع الاحساس والوعي وما يرفض ؟ فلنكني بيدع لابد من نماذج حية - صور ديناميكية - لا جامدة - أحجار في واد مبعثرة - وانما كروافد مائية يجرها مجرى موحد في عملية الابداع ، وهذه النماذج لا تموت ، بل تمثل وقائع مكثفة تبقى ، هذا من جهة ومن جهة اخرى لا يكفي النقل الحرفي من الواقع ، فهذا عمل لا يمكن ان يشكل فنا بكل معنى الكلمة . فمع تلقي التأثيرات الخارجية ، تنهض ملكة المخيلة - الى جانب الاحساس والوعي لتضيف الى النماذج المستقاة ، جوا خاصا يتعلق بمدى ابداع الكاتب ، ورؤيته الى الحياة ومدى علاقاته ونوعيتها مع الآخرين . . . اي بمعنى آخر : لكل اثر فني جذور تمددها المخيلة في ارض الواقع ، وفي كل عمل روائي نجد ذلك . . ولكن الاختلاف بين عمل وآخر ، يكمن في طبيعة الخيال نفسه ، فقد يكون بسيطا سهلا ولكنه ليس في تناول كل كاتب ، فهذه صفة الكتاب المبدعين - كما في اعمال - بلزاك - وديكنز - وشتاينبك وجوته - وغوغول -

وتشيخوف وكازانتزاكس - وقد يكون معقدا بحيث يلعب الخيال الدور الاكبر في عملية البناء الروائي ، ولكن حتى هذه الممارسة قد تكون ابداعية ، اذ تمتد في فضائها جذور الواقع اي ان المخيلة ترسم صورا واشكالا ، وتستقي عناصر لا نهض لها مثيلا في واقعنا الحبي ، ولكن هذه العناصر تساهم - نفسها - في اغناء الواقع ، وتدفع الانسان الى البحث عن معناها ، وايجاد مرتكزات واقعية لها - وتفسيرا لرموزها . . وهكذا كان شأن - فاوست - لغوته - واوليس - لجيمس جويس - والجبل السحري - لتوماس مان - والمسوخ - لكاتبنا - كافكا - فايجاد عناصر لا واقعية ودمجها مع عناصر واقعية في ابداع عمل روائي ، يساهم في اغناء هذا العمل ، ويضفي عليه سحرا . طبعاً ما نقوله هنا ليس تبريرا - لاعمال كافكا - ذات العوالم المليئة بالسرايب والدهاليز والمسوخ والصور المرعبة ورائحة الموت والدم ، والحافلة بالقلق واليأس والمثيرة للتقزز احيانا . . وانما ما اريد ان اقله هو : ان - كافكا - يعقد عالمه الفني بالرموز ، مشيدا اياه على اساس متين من خيالات خصبة ، لا يمكن لاي منا الوصول الى ما وصل اليه . . ولكن تحليلا بسيطا لهذه العناصر المتخيلة يوضح لنا قيمتها فهي ليست مجانية ، وعلى سبيل العبث ، وبث الذعر في النفوس ، وكافكا يمتاز ويشتهر بهذه الصفة ، وربما ذهبنا الى حد القول ، انه يمارس سادية على ابطاله ، ولكن هذه السادية ليست - عبثية - وانما فرخها واقع معين ، يتعلق بتجربته مع اسرته والعالم الخارجي ، انطلاقا من جنسيته - كيهودي - ينبغي الاشارة الى ذلك . . . فهو يرمي من وراء ذلك الى نقل كل ما يحس به ويراه في محيطه . . ان الرأسمالية تمارس صنوفا من التعذيب والاضطهاد والاجرام ، لا مثيل لها ، بحيث ان خيال اي كاتب كان ، لا يستطيع ان يفسرها او يوضحها ، ان لم يكن مطلعاً عليها ومدركاً لها ، وعالمها بها ، وما يقوم به -

كافكا - من نقل نماذج مرعبة بمعاونة تخيلته المحلقة من الواقع الحي يريد التأكيد على حقيقة واحدة الا وهي ان المجتمع الرأسمالي لا يستطيع الانسان ان يعيش فيه ، ويحتفظ بانسانيته . . انظروا هذه هي آثاره عليه . . الكلب الذي يسخر منه الآخرون ، ولا يردون على اجوبته ، ويكتفون بالصمت والغضب على استلته في - تحريات كلب - والحيوان الصغير - الذي لا يجد الامان والطمأنينة فيه في - الحجر - والضابط الذي لم يتحمل العيش في مجتمعه لانه مجرد من كل قيمة في مستوطنة العقاب - والاجرام الذي ينضج من جسم الرأسمالية الشوكي ، ويولد الدماء والحرائق ، وخلق الموت في كل مكان يساعد على تلك ، ومع من يريد كما في - بنات آوى وعرب - وعملية تشويه الانسان الذي يقول - لا - لمؤسساته الطاغية في - المسخ - ما نريد ان نصل اليه هو : ان المسخ - صورة متخيلة ، نابعة من واقع معين - وهذه هي الحقيقة . . نعم في واقعنا الحي - لا توجد مسوخ - ولكن حين نتغلغل في اعماق الناس ، نجد الكثيرين - مسوخا . . والمجتمع الرأسمالي ثرٌ ومشهور بهذه المسوخ . . وهو ما نستنتجه من - مسخ - كافكا .

كيف يمكن تحديد الاغتراب ؟

ان - سامسا - يعاني اغترابا من كل الجهات - وهذا هو سبب اعلانه التمرد ، على من حوله . . . الرئيس - الذي ينظر الى المستخدمين من عل - وها هو كبير الموظفين - يسأل عائلته : لماذا تأخر سامسا - انه شكليا يظهر نفسه بمظهر المهتم بموظفي المؤسسة ولكنه في أعماقه عكس ذلك - انه لا يهتم سوى بالعمل - فهو لم يجهء يسأل عن حالة . . سامسا - وإنما عن تأخره . . . فالعمل أهم من كل شيء . . وهذه أهم صفة من صفات - المجتمع الرأسمالي (اننا نحن رجال

الأعمال - لحسن الحظ ولسوئه - كثيرا ما يتحتم علينا أن نتجاهل كل انحراف طفيف في الصحة ، لأن العمل يحتاج الى من يعنى به . ص - ٢٠) من ناحية أخرى . . . ان الموظف البسيط يظل مستغلا أبد الدهر من قبل صاحب العمل - فسامسا - يحويه مجتمع لا يقدر الانسان الا من خلال ما يملك . وهو هو - كبير الموظفين - قادم اليه يسأله عن سبب تأخره ، انه يطالبه بأن يعمل ، والا فسوف يخسر وظيفته ، ومن جهة أخرى سوف يتحكم في مصير أسرته أيضا . وهنا نستطيع القول ان العامل في المجتمع الرأسمالي يواجه في كل لحظة أمرا بطرده ، وفصله من وظيفته ، وفوق ذلك فهو طوال حياته مدين لأن دخله لا يكفيه - بسبب استغلاله من قبل رب العمل . . . ولهذا فعليه أن يخضع لكافة أوامره مهما كانت درجة قساوتها . . . والا لم يعد له محل من الوجود في مجتمعه ولن يبقى مواطنا - سامسا - في غرفته مغترب عن الآخرين - وهذا يعني دلالة تمرد عى مشوحيه ، وهذه الحالة تسمح لكبير الموظفين بالدخول ، لأنه مهدد بأن يخسر وظيفته ، ولأن كبير الموظفين سيشرع في مطالبة والديه بالديون القديمة^{٢١} ورغم توسلاته الى كبير الموظفين ، بأنه يعاني من ألم ، وعليه أن يبلغ الرئيس ، بأنه سوف يعمل ، وعليه أن يرأف بوالديه . . . قال ذلك بعد أن فكر كيف ستكون حالتهم بعد فصله من عمله . . . ولكنه تغير كليا حين أصبح مسخا . هل فهمت كلمة من هذا ؟ كذلك كان كبير الموظفين يتساءل : لا ريب في أنه ليس من المعقول أن يحاول خداعنا ص ٢٥) وفي مكان آخر من نفس الصفحة . . . ان ذلك لم يكن صوتا بشريا ، ويصل الاغتراب قمته بين - سامسا - وكبير الموظفين ، حين يحاول - كافكا - أن يخبرنا أن العامل كيفما كانت مهنته في المجتمع الرأسمالي عليه أن يتملق من هم أكبر مرتبة منه ، حتى يقوى مكانه ، حين حدوث أقل مصيبة .

الوالد لم يأبه به ، وخاصة بعد فرار كبير الموظفين ، بل حاول - بنفاد صبر - رده ، لاجباره على الرجوع الى غرفته ، لقد كان واعيا لكل شيء ، لكنهم هم لم يفهموه وهذا اللاتفاهم أفزعه ، ولم يجرؤ بسهولة على الالتفات والتوجه نحو غرفته ، (وفي كل لحظة كان من الجائز أن تنقض العصا التي في يده بضرية قاضية على ظهره أو على رأسه . ص ٣٦) انه لا يريد بهم شرا أو ضررا ، كان من اللازم أن يحدث ما حدث ، أن يصحو - غريغور - سامسا - من واقعه الترن ويعلم الآخرين بذلك ، لكنهم فقدوا مفاتيح الصحو والوعي . . . ان اغترابه لم يعد يطاق ، لقد فقد كل ذرة من انسانيته ، وما تشوّهه الا تعبير عن خضوعه لعالم لا عقلاني ، استطاع - كافكا - أن يظهر لنا آثاره الضارة والمفرقة ، حين حول بطله الى مسخ - نتيجة امتصاصه من قبل الرئيس - لقد قال في ذات نفسه بعد فرار كبير الموظفين ، وعلان الأب لغضبه عليه (أي حياة هادئة كانت أسرنا تحياها ص ٤١) ان هذه العبارة التي تدخل في اطار الماضي توضح جو أسرته ، ولكن حين فقد كل قيمة من قيمة الانسانية ، أي بمعنى آخر حين أصبح مغتربا عن كل شيء تغير كل شيء ، وبقي هكذا حتى أصبح في طيات العدم ، وعاد كل شيء الى ما هو عليه سابقا . . . ان رواية - المسخ - هي رواية الاغتراب . . . الاغتراب الذي يفرزه المجتمع الرأسمالي . . . غريغور - التاجر البسيط في مؤسسة تمثل مجتمعا بأكمله لم يكن الا معادلا للمال - في لحظة ما يعني أنه لا شيء ، عبارة عن مسخ - وهو يموت من الجوع . ان الجوع يرمز هنا الى نفوره من كل ما يرتبط بالمؤسسة ومتجاتها ، وتمرده عليها - وموته يعني هروبه من عالم المؤسسة ، هو لكي يرتاح من عذاباته التي تسببها له هيمنة المؤسسة الرأسمالية ، وهنا هو الرابع ، انه يموت - فنيا - لكي يسترجع انسانيته ، ويخسر مؤسسته بأكملها بكل موظفيها والمرتبطين بها ،

له . . . بل التعلق . . . صفة أساسية من صفات المجتمع الرأسمالي . . . لندقق فيما يقوله - سامسا - لكبير الموظفين وقد رأيت أن المناسب ، ايراد ما قاله أساسيا رغم طوله نسبيا : أنا عازم في اخلاص على خدمة الرئيس ، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة جدا ، والى هذا يتعين علي أن أكفل الرزق لأبوي ولأختي . أنا أعاني محنة خطيرة ، ولكني سوف أتغلب عليها ، لاتزد وضعي سوءا على سوء . انتصر لي في المؤسسة . المترحلون التجاريون ليسوا شعبيين هنا ، أنا أعرف ذلك . . . القوم يحسبون ان هؤلاء المترحلين يكسبون أكياسا من المال ، ويقضون وقتا طيبا ليس غير . تحامل ليس ثمة سبب خاص لاعادة النظر فيه . أما أنت ، يا سيدي ، فان لك نظرة في الأشياء أكثر حصانة من نظرات سائر رجال الشركة . أجل ، ودعني أقول لك ، بيني وبينك ، ان نظرتك أكثر حصافة من نظرة الرئيس نفسه ، الذي يميز لأحكامه - بوصفه صاحب الشركة - أن تنجرف في يسر ضده واحد من مستخدميه ص ٣١) لكن التفاهم لم يعد موجودا بينه وبين كبير الموظفين وغيره ، لأنه منذ اعلانه ترك عالمهم ، أصبح مغتربا عنهم ، وكذلك قد أصبحوا ، غرباء عنه . . . بل ان ما تفوه به - سامسا - أذهل كبير الموظفين ، وابتعد عنه (وما أن وجد نفسه في الرواق حتى بسط ذراعه اليمنى ، أمامه ، نحو السلم وكأنما كانت ثمة قوة خارقة تنتظر أن تنقله . ص ٣٢) اذاً الاغتراب لا يتعلق هنا فقط بعدم التفاهم ، بل النفور والكراهية . . . ان كل أنواع الاغتراب مصاب بها - غريغور - سامسا المسخ - الجنون والتشوّه والغربة والبله . . . بل بات مصدر لعنة بالنسبة لأسرته . . فأمه تنفر من منظره وأبوه يركله ولا يطيق رؤيته ، وأخته تطالب أبويها بالتخلص منه ، والمستأجرون يطالبونهم بكل الأضرار التي سببها - غريغور - لقد حاول أن يفهم أباه بما حصل له ، لكن

ما دامت هي تمارس التشويه والتدمير للقيم الانسانية ، وهم لكي يرتاحوا من - مسوخيته - وتمرده - ويفرقوا في لامعقوليتهم وعالمهم التتن ، ويخضعوا باستمرار لهيمنة المؤسسة - وهم هنا خاسرون - انها حياة الغريزة فقط . . . نعم ان - كافكا - يظهر لنا بطله وحيدا منعزلا عن الآخرين ، مواجهها لهم ، معبرا لهم عن كرهه لعالمهم في معظم أعماله ، وهذه النقطة ترتبط بحياته الى حد بعيد ، ويؤسه ويأسه من كل ما يحيط به . .

واذا كان - كلام - (شيرينا) صحيحا فيما يتعلق بوضع الانسان في نتاج كافكا وهو (أن الانسان يبرز من خلال مؤلفات كافكا كشيء وكعادة في ارادة لا يمكن ادراكها أو فهمها لشيء - شامل ما . والانسان في مؤلفاته لا ينشط ولا يفعل بل « يفعل » به ويحرك (٩٨) وهو ما نوافق عليه ، ولكن قد نجد العذر لذلك . . . انطلاقا من حياة كافكا - الخاصة المليئة بالضغط المتنوعة ، مما أدى ذلك الى تعميته عن رؤية كل ما يحيط به بشكل واضح ، لقد اعتبر كل شيء خاضعا لقانون صارم لا فكاك منه - وكأن الانسان في عالمه وفي منظوره مقيد ، وكما الحيوان المقيد بغريزته والطبيعة بقانون الجاذبية ، وهكذا الانسان مقيد بقوى اجتماعية قادرة على سحقه ، وهي نفسها تابعة من هيمنة - المؤسسة الرأسمالية - ولم ير أبعد من ذلك ، وبأنها تمثل مرحلة معينة وليست خالدة ، فكما أوجدت نفسها سوف تنهار بنفسها . . . لقد أعلن انطلاقا من تجربته ، وحياته القاسية عن سلطة المصالح الرأسمالية وأصابعها الخفية في أكثر من مكان (اعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة ، فالحرب مستمرة ولكنها

تستخدم حاليا وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف الشجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات . وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب بل مراكز للمناورات وللتنافس بين مختلف المصالح (٩٩) انه يملك هنا بعد نظر ، ولكنه لم يكن مبصرا للقوى الأخرى التي تنهض في وجه هذه المصالح الرأسمالية ، وهي تمثل يقظة الشعوب عبة السلام لقد كان مترددا متذبذبا طوال حياته بين التفاؤل والتشاؤم (ان الاشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتمل ، والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فأننا لا نخجل من رغبتنا في الموت . . .) (١٠٠) ان صورة - المسخ - تشبه في بعض نواحيها - وعيها للقوى اللاعقلانية في المجتمع تشبه حياة كافكا . . . باختصار ان الاغتراب شامل ، يتغلغل في كل ثنايا - المسخ . . . وهو يدعونا الى أن نعلم ذلك ، ما دام الآخرون لا يفهمونه ، يدعونا الى فهمه والدراسة بأسباب مسوخيته - قبل أن يسلموه الى - صندوق القمامة .

- كيف يمكن الحكم على المسخ الكالكاوي ؟

ثمة سؤال أساسي يواجهنا ، يتعلق بـ - المسخ - ألا وهو : ما هي القيمة الواقعية التي يمكن أن نعطيها لعمل - كافكا - هذا ؟ لقد حاول - كافكا - أن ينقل اليها حقائق كثيرة ، تتعلق بعصره من خلال - مسخه - غريغور - سامسا - بعبارة أخرى : حاول أن يعطينا

(٩٨) شيرينا لي : الاغتراب والأدب المعاصر - في دراسات في الأدب والمسرح - ص ٣٠ .

(٩٩) ياتوش : الحديث مع كافكا - ص ١١٧ - نقلاً عن - واقعة بلا ضفاف - ص ١٩٥ .

(١٠٠) كافكا : تملكات حول الخطيئة والألم والأمل - ص ٣٨ - نقلاً عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٩٢ .

ومثالاً على ذلك - المسخ - ولكن ما يمتاز به - كافكا - عن هؤلاء ، هو تصويره الدقيق للطابع القدرى الملصق على جبين الانسان في المجتمع الرأسمالي ، وتفضيله الموت لأبطاله على حياة مزيفة ، ولهذا لا نرى في - كافكا - جزعه من الموت Horreurde Mourir - كما نرى هذه لدى كتاب الوجودية بل نرى بالعكس ، غيرته على الحياة Jalousiedevivre . وتمسكه بها . . . وإعلانه الموت لمعظم أبطاله ، هو تعبير عن مسخه تجاه ما يجري من تشويه وتدمير للحياة . الواقعية اذا فبطله في - المسخ - ربما كان يعاني من - حالة حصار -LEtatde-siege وهي مولود رأسمالي ، وما موته الا تعبير عن احتجاجه على هذه الحالة ورفضه للحياة المفروضة في لون معين - عليه أن يعيشها وربما وجدنا فيه صفة أساسية من صفات الانسان المتمرد LHomme Revolte . . فهو يقول - لا - لكل من يريد مصادرة حريته - على حد زعم - البر كامو - ولكنه هنا لا يقول - لا - علانية وإنما يرينا من خلال معاناته وحقى نهايته أنه يستخدم - لا - طويلاً - في فضح من حاول تلويصه في تلك المعاناة . . . وختاماً نستطيع أن نقول ما يلي :

١ - غريغور - سامسا - لا يمثل فرداً معيناً مجرداً من كل زمان ومكان - وإنما فرداً نموذجياً يعيش في زمان ومكان معينين . . . هو زمان سطوع نجم الرأسمالية الى حد كبير - ومكان هيمنة المؤسسات الرأسمالية وافتراسها لكل القوى الانسانية ، دون رحمة .

٢ - لا يمثل - غريغور سامسا - صورة للانسان الوجودي المحاصر بالقلق . . . فالوجودية تعميم - أما غريغور - سامسا - فهو نموذج - وتحديد ، يتعلق بمجتمع محدد - أشرنا اليه أعلاه .

صورة شاملة عن الاغتراب الذي يعيشه انسان عصره : سامسا - مغترب عن كل شيء ، ولكنه فتح ثغرة في حصار اغترابه لحظة استرداده لوعيه ، ومن هذه الثغرة تغلغلنا الى عوالم الآخرين ، واشكال اغترابهم : أسرته - المغتربة عن كل ما يتعلق بعوالمها الداخلية والخارجية . . . كبير الموظفين التابع للرئيس - أي المغترب عن ذاته ، لأنها ليست ملكه ، بل لرئيسه ، الرئيس المغترب عن الجميع بسبب حالة النفور والكراهية الموجودة بينه وبينهم . . . لقد كتب كامو في كتابه الصيف LEla (اليأس الحقيقي معناه الموت . . . أو القبر . . . أو الهوة السحيقة مالها من قرار)^(١٠١) واليأس لديه مدفون في قلب الحياة ، فليس ثمة جدوى فيها . . . وروايته الطاعون lapeste تعبير عن الشر الكامن في العالم والذي لا يمكن اقتلاع جذوره ، وكذلك رواية - هرملين طفيل - موبى ديك Moby Dick تصوير للصراع القائم بين الانسان والطبيعة ، وفي مواجهته للشر وكذلك رواية - سارتر - الغثيان Lanausee تصوير للقلق الكامن في نفس الانسان ، نتيجة للاجباطات التي تصيبه ، ولكن هذا يظهر نتيجة قراءة عابرة لهذه الروايات التي ذكرناها - أما القراءة المعمقة ، فتكشف لنا أسسها الواقعية التي تقوم عليها . . . فواء الشر الكامن في العالم ، والمحلق فوقه ، والقلق الانساني ، تكمن مرتكزات وجيهة لكل ما ذكرناه أي هيمنة المؤسسات الرأسمالية وتشويهاها لحرية الانسان ، الصفة الأساسية لاعتباره مسؤولاً عما يقوم به ، ومحاصرته بالواجبات التي لم تعد واجبات ، بل أوامر في صيغة (افعل هذا) أو ذاك لا كما ترغب ، بل كما يرغب الآخرون أصحاب هذه المؤسسات . . .) وربما وجدنا جذوراً مشابهة لذلك في أعمال - كافكا -

(١٠١) لفلان - جون كروكسناك : البر كلفي ولذب التمرد - ترجمة - جلاله العشري - منشورات الوطن العربي - دون تاريخ - ص ١٩ .

٦ - كافكا - من خلال بطله - ينقد - الذين سببوا له هذه المصيبة بصورة لاذعة ، انه يمارس - ضدية تجاههم - أما مع من يكون - تحديدا فهذا مالا يظهره . .

٧ - يظهر لنا - كافكا - أن العالم الذي يحيط - بغريغور سامسا - نتن ولا واقعي ولا يمكن أن يستمر ، ولهذا فهو يبشرنا بسقوطه لا محالة ، ما دام لا يدرك بذور فثائه .

٨ - المسخ - رواية انسانية - تجسد وتؤرخ لحياة الانسان في مرحلة معينة وأسباب تشوّهه أي ما يمكن أن نقوله عن كافكا - هو : أنه كاتب انساني يكره الظلم والاضطهاد وأن - الاستغلال ، غالبا ما يؤدي الى اغتراب يدمر كل القيم الانسانية . أليس من الواجب اذا الترحيب بهذا الكاتب الانسان ؟

٣ - يعكس - غريغور سامسا - جزءا من حياة - مبتكرة - كافكا - بما يتعرض له من قمع وحصار وضغوط وتعنيف ويعطي تفسيراً لما كان يرمي اليه - الكاتب - من رفضه - لمجتمعه - بمؤسساته الكابوسية .

٤ - يقدم - كافكا - من خلال - روايته - بانوراما كاملة - حول لا عقلانية المجتمع الرأسمالي ، والحدود الفاصلة بصورة قسرية بين فرد وآخر ، والتي لا يمكن تجاوزها .

٥ - كافكا - في روايته لا يدمر - العالم العفن من حوله - من خلال - غريغور سامسا - ليبني عالما آخر - وانما يدمر فقط ، ولم يكن يمتلك رؤى نقادة ليحدد العالم البديل . .

إنه لما يثير الكآبة في نفوس السائرين خلال هذه المدينة العظيمة^(١) ، أو المسافرين في الريف ، أن يجدوا الشوارع والطرق ، ومداخل العيش والأكشاك ، تعج بأناث يتسولن وقد جرون في أعقابهن ثلاثة . . أربعة . . . أو ستة أطفال ، جميعهم يرتدون أسمالا بالية ، ويلحون في طلب الصدقة من كل عابر . وبدلا من البحث عن طريقة شريفة للعيش تجد تلك الأمهات أنفسهن وقد اضطررن الى قضاء الوقت كله سعيا وراء إطعام أطفالهن البؤساء . وعندما يشب هؤلاء الأطفال يصبحون لصوصا لعدم وجود عمل لهم أو يخادرون بلادهم الغالية ليقاتلوا في صفوف المطالب بالعرش في اسبانيا^(٢) أو يبيعون أنفسهم لتجار الرقيق في جزر الباربادوس^(٣) .

وأنا أعتقد أن أحدا لا يخالفني الرأي في أن العدد الهائل من الأطفال على سواعد الأمهات وعلى ظهورهن ، أو في أعقابهن (وفي كثير من الأحيان في أعقاب آبائهم) هؤلاء الأطفال يمثلون ضررا بليغا تتفاقم بسببه حالة البلاد سوءا . ولهذا فإن من يجد وسيلة عادلة ، وطريقة رخيصة وسهلة ، لكي يصبح هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع ، فهو يستحق الكثير من الثناء ، بل انه لجدير بأن يشيد له تمثال بوصفه منقذ الأمة .

وغرضي من وراء هذا المشروع ليس مقصورا بحال من الأحوال على أطفال أولئك الذين يمتنون التسول .

جوناثان سويفت

وصوت العقل المجنون

في

اقتراح متواضع

للمحيلة دون أن يصبح أطفال الفقراء في أيرلندا عبئا على ذويهم ولجعلهم أعضاء نافعين في المجتمع ،

ترجمة وتعليق أميرة حسون نورية

مدرسة بقسم اللغة الانجليزية

كلية الآداب جامعة الاسكندرية

يعد جوناثان سويث Jonathan Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥) واحدا من أعظم الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر إن لم يكن من أعظمهم في كل العصور . ومقلده « اقتراح متواضع » والذي نشر في عام ١٧٢٩ يعتبر مثالا لها لندرة المفاضة على التعبير الساخر ، وعلى استخدام السخرية ليس فقط لتوضيح وجهة نظره بطريقة قوية وفعالة بل أيضا كسلاح يهاجم به الظلم الاجتماعي الواقع على الفقراء من أبنائه وطنه . ولها يلي ترجمة لهذا المقال . . .

* A Modest Proposal for preventing the children of poor people from being a Burthen to their Parents or the Country, and for making them Beneficial to the Public.

(١) مدينة دبلن

(٢) جيش الثنائي

(٣) كانت جزر الباربادوس مركزا هاما لبيع الرقيق في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . انظر

G.M. Trevelyan, English Social History (Harmondsworth, 1967), P. 226.

ان هذا المشروع يرمي الى ما هو أبعد وأوسع ولسوف يشمل جميع الأطفال عند سن معينة ، والذين لا تزيد قدرة آبائهم على إعالتهم عن قدرة أولئك الذين نسبغ عليهم صدقاتنا في الطرقات .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة في هذا الموضوع الهام ووازنت بدقة وتعقل المشروعات المختلفة التي تقدم بها الآخرون ، ووجدت أنهم قد أخطأوا الى حد كبير في حساباتهم . حقا ان المولود الذي وضعت الأم لتوها يمكن أن يتغذى بلبنها لمدة سنة شمسية دون حاجة كبيرة الى طعام آخر ، وهذا لن يتكلف بحال من الأحوال أكثر من شلنين اثنين ، ولا شك أنها تستطيع الحصول على هذين الشلنين أو على أشياء بقيمتها من وظيفتها المشروعة ألا وهي التسول ، وأنا أقترح عند العام الأول بالذات من حياة هؤلاء الأطفال أن أوفر لهم الحماية بحيث لا يصبحون عبثا على آبائهم أو أهل حيهم ، ولا يقضون حياتهم يعانون من نقص الغذاء والكساء ، بل على النقيض من ذلك فليمنحهم سيساهمون في إطعام الآلاف وكسائهم .

وفضلا عن ذلك فهناك فائدة أخرى لاقتراحي هذا ، وهو أنه سيحول دون اجهاض النسوة بمحض ارادتهن ، ودون تلك العادة الشنعاء التي ترتكبها النسوة في قتل أطفالهن غير الشرعيين وهي عادة - وأسفاه - واسعة الانتشار بيننا ، واني لأشك انهن يضحين بأطفالهن البؤساء الأبرياء خشية الفقر لا العار وهذا كفيل بأن يثير الدموع ويحرك الشفقة في صدور أكثر الناس غلظة وقسوة .

ان تعداد ايرلندا يصل الى ما يقرب من مليون ونصف نسمة وربما كان من بين هؤلاء مائتا ألف تقريبا لهم زوجات منجبات ويطرح ثلاثين ألفا من هذا العدد - أي عدد القادرين على رعاية ذريتهم ، وان كنت أشك أن هناك مثل هذا العدد الكبير في الظروف الراهنة ، ولكن

بفرض أن هذا الرقم صحيح فيبقى عدد مائة وسبعين ألف امرأة ولود ، ويطرح خمسين ألفا ، وهو عدد اللاتي يجهضن عن غير قصد ، أو يفقدن أطفالهن في حادث أو بسبب المرض خلال عام واحد فيبقى من هؤلاء مائة وعشرون ألف طفل يولدون لأباء فقراء كل عام ، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يمكن تربية ورعاية هذا العدد من الأطفال ؟ وهذا شيء كما ذكرت سالفا يعد مستحيلا في الظروف الحالية وبالطرق التي تم اقتراحها حتى لحظتنا هذه . فنحن ليس بوسعنا أن نوفر لهم أشغالا في الحرف اليدوية أو في الزراعة ، حيث أننا لا نبني البيوت (أعني في الريف) ولا نفلح الأرض . وليس بوسعهم أن يجدوا وسيلة للرزق عن طريق السرقة حتى يصلوا الى السادسة من العمر على الأقل ، الا اذا كانوا يتمتعون بمهارة طبيعية نادرة ، ومع ذلك فأنا أعترف بأنهم يتعلمون مبادئ الحرفة قبل ذلك بكثير ، الا أن سيدها عظيما من مقاطعة كافان قد أخبرني أنه خلال تلك الفترة لا يمكن اعتبارهم الا تحت التمرين وقد أكد لي وهو يحتاج بشدة أنه لم يصادف أكثر من حالة أو حالتين قبل سن السادسة ، حتى في هذه الأجزاء من المملكة التي تشتهر بسرعة التفوق ، في هذا اللون من الفنون . لقد أكد لي تجارنا أن الفتى أو الفتاة قبل سن الثانية عشرة سلعة غير رائجة ، فعند هذا السن لن تزيد قيمة الواحد منهم عند المقايضة عن ثلاثة جنيهات وثمان الجنيه بأي حال من الأحوال وهذا لن يفيد الآباء أو الدولة ، حيث ان قيمة التغذية والكساء تفوق ذلك بأربعة أضعاف على الأقل .

ولهذا فانه يشرفني أن أقدم بكل تواضع خلاصة أفكاري وأتمنى ألا يجد فيها أحد ما يوجب الاعتراض . لقد أكد لي أمريكي محنك من معارفي في لندن أن الطفل الصغير اذا كان معافى البدن مكتمل الغذاء ، فهو يصلح عندما يتم عامه الأول لكي يكون غذاء ليليد

ان موسم لحم الأطفال يستمر طوال العام ، ولكنه يكون أكثر وفرة في شهر مارس ، ولفترة قصيرة قبله وبعده ، فكما أخبرنا مؤلف رصين (وهو طبيب فرنسي مشهور) أن السمك يعتبر وجبة أساسية في يوم عيد الفصح بالبلدان الكاثوليكية ولهذا فإن أكبر موسم لانجباب الأطفال يحل بعد هذا العيد بتسعة أشهر ، وبحساب عام كامل من هذا العيد ستمتلئ الأسواق بهذا اللحم ولأن عدد الأطفال الكاثوليك يمثل على الأقل نسبة ثلاثة الى واحد في هذه المملكة لذا سيكون لاقتراحي ميزة أخرى تتمثل في اقلال عدد الأطفال الكاثوليك بيننا .

لقد حسبت تكاليف اعالة الطفل الرضيع المتسول (وفي قائمة واحدة يندرج معهم أطفال كل المقيمين في الأكواخ والعمال وأربعة أخماس المزارعين) ووجدتها تصل حوالي شلنين اثنين في العام بما في ذلك تكلفة الأسماك ، وأنا اعتقد أنه لن يوجد سيد من ذوي الجاه بأسف لدفع عشرة شلنات مقابل لحم طفل ممتلئ ، وكما سبق أن ذكرت فالطفل يكفي لعمل أربع وجبات من اللحم الممتاز الغني بالقيمة الغذائية سواء كان هذا عند دعوته لصديق عزيز أو عند تناوله الطعام مع أسرته . هكذا يتعلم السيد المرموق كيف يصبح مالكا طيبا ، وكيف يصبح محبوبا من مستأجره ، حيث ان كل أم ستحصل على ثمانية شلنات من الربيع الخالص ، مما يساعدها على العمل حتى تنتج طفلا آخر .

أما هؤلاء المدبرون في الانفاق (ولا شك أن الوقت الراهن يتطلب ذلك) فيمكن أن يسلخوا الجثة ، ويستخلصوا الجلد بعد معالجته في عمل قفازات رائعة للسيدات وأحذية صيفية للرجال المترفين .

أما بالنسبة لمدينة دبلن مدينتنا فيمكن تخصيص بعض السلخانات بها من أجل هذا الغرض على أن تكون هذه في مناطق ملائمة . ولا شك أن الجزايرين سيكونون حتما

الطعم ، مغذيا وصحيا سواء طبخ أو حر أو شوي أو سلق ، ولا يساورني أدنى شك في أنه سيحول طبق اللحم المتبل أو حتى اللحم المفروم المحمر الى أكلة راقية وشهية .

ولهذا فاني بمتهى التواضع أضع تحت نظر الرأي العام الاقتراح التالي وهو : من بين المائة والعشرين ألف طفل الذين أحصيناهم سابقا يخصص عشرون ألفا للتنازل ، على أن يكون ربع هذا العدد فقط من الذكور ، وهي نسبة أكبر مما نسمح به للأغنام أو الماشية السوداء أو الخنازير والسبب في هذا هو : حيث أن من النادر أن يكون هؤلاء الأطفال ثمرة زواج شرعي (هؤلاء المحمجيون بيننا لا يابهن كثيرا بالزواج) فإن ذكرا واحدا سيكون كافيا لأربع اناث . أما المائة ألف طفل الباقون فيمكن عند انمامهم العام الأول أن يعرضوا للبيع على ذوي الجاه والمال في جميع أرجاء المملكة . وينبغي أن ننصح كل أم بأن تترك وليدها يرضع حتى الكفاية في الشهر الأخير ، فمن شأن هذا أن يجعله ممتلئ الجسم ، كامل الدسم ، يليق بأفخر الموائد . ان كل طفل يمكن أن يكفي لعمل نوعين من الأطعمة عند استضافة بعض الاصدقاء ، أما عندما تتناول الأسرة عشاءها بمفردها فإن الربيع الأممي أو الربيع الخلفي يكفي وحده لعمل وجبة لا بأس بها . وإذا أضيف له قليل من الملح والفلفل فهو يصبح حتى في اليوم الرابع وجبة شهية وخاصة في فصل الشتاء .

ولقد اعتمدت في حساباتي على أن الطفل المولود يزيد حوالي اثني عشر رطلا ، وفي خلال عام شمسي واحد فإن وزنه يزيد الى ثمانية وعشرين رطلا إذا كان يرضع جيدا .

وأنا أعترف أن هذا النوع من الأطعمة سيكون غالي الثمن بعض الشيء ولكنه لهذا السبب سيكون ملائما تماما للنوي الأملاك ، فحيث انهم قد التهموا معظم الآباء فلا شك أن لهم أكبر الحق في الأطفال .

متوفرين ، وعلى الرغم من هذا فأنا أفضل شراء الأطفال أحياء ثم طبخهم بعد البيع مباشرة كما نفعل مع الخنازير المحمرة .

بينما كنت أتهادب أطراف الحديث مع انسان فاضل يكن الحب الصادق لأمته ، وتبحث فضائله في نفسي كل الاحترام ، تقدم هذا الانسان باقتراح لتعديل مشروعي هذا وتحسينه ، فقد قال ان العديدين من ذوي الجاه قد قضوا ثلما على الغزلان ، ولهذا فيمكنهم الاستعاضة عن لحم الصيد هذا بلحم الفتيان والفتيات بين الرابعة عشرة والثانية عشرة من العمر ، حيث أن عددا كبيرا من هؤلاء يوشك أن يموت جوعا من قلة العمل والاهتمام ، فأبذلهم - اذا كانوا على قيد الحياة - أو أقرب أقربائهم يسعون للتخلص منهم . وأنا ، ومع احترامي العميق الذي أكنه لهذا الصديق الممتاز والوطني الصادق ، فلا أستطيع أن أشاركه شعوره كلية . فبالنسبة للذكور لقد أكد لي أمريكي من معارفي وذلك عن خبرات سابقة بأن لحومهم عادة ما يكون صلبا لا دسم فيه ، شأنهم في ذلك شأن أولاد المدارس لدينا وذلك بسبب الألعاب الرياضية المتواصلة ، كما أكد أن طعمهم غير مستساغ وتسمينهم لن يغطي التكلفة أما بالنسبة للإناث فاني أعتقد - بكل خضوع - بأن في هذا خسارة أكيدة للمجتمع ، حيث أنهم سرعان ما يصبحون أنفسهم قادرين على الانجاب ، وفضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يهاجم بعض المدققين في الأمور هذا العمل (بدون حق في الواقع) بحجة أنه يقترب كثيرا من الوحشية وأنا أعترف بأن الوحشية كانت دائما تمثل أقوى اعتراض على أي مشروع مهما صدقت النية من ورائه .

ولكن كتبرير لموقف صديقي هذا ، فلقد اعترف لي بأنه توصل الى هذا المشروع عن طريق ما قاله له « سالما نازار » الشهير ، وهو واحد من مواطني جزيرة فرموزا والذي أتى منها الى لندن منذ أكثر من عشرين عاما ،

وخلال حديث له مع صديقي قال له بأنه عندما يحكم بالاعدام على شاب أو شابة في بلاده فإن الجلاد يبيع الجثة الى أولى الجاه كطعام فريد لا يباري ، كما ذكر له أنه عندما كان يعيش هناك بيعت جثة فتاة ممتلئة في الخامسة عشرة كانت قد صلبت لمحاولتها دس السم للامبراطور ، بيعت الى رئيس وزراء جلالة الامبراطور والى كبراء البلاط في قطع صغيرة مقابل أربعمائة كراون . وأنا لا أنكر أنه يمكننا استخدام العديد من الفتيات الصغيرات الممتلئات في مدينتنا هذه لنفس هذا الغرض ، فهؤلاء الفتيات لا يملكن خردلة ، ومع هذا فهن لا يتحركن خارج منازلهن بدون عربة ، ويترددن على المسارح والحفلات مرتديات الملابس المستوردة التي لا يدفعن أنفسهن ثمنها . فالبلاد لن تخسر شيئا لو أننا طبقنا هذا الاقتراح .

ان بعض القانطين بيننا يساورهم قلق شديد بسبب العدد الهائل من العجائز والمسنين والمرضى وذوي العاهات من الفقراء ، ولهذا فقد دعيت الى التفكير في وسيلة يمكن من طريقها التخفيف من وطأة هذا العبء الثقيل الواقع على عاتق الأمة ، والحق أنني لا ألقى لهذا الشأن بالا حيث أنه من المعروف أن هؤلاء يموتون ويتعفنون كل يوم بسبب البرد والجوع والقذارة والحشرات ، وليس من المعقول أن نتوقع معدلا أسرع من ذلك ، أما حالة العمال الأصغر سنا فهي أيضا لا تدعو الى التفاؤل ، فهم لا يجنون العمل ولهذا فهم يملكون بسبب قلة الغذاء بل انه اذا حدث واستدعوا بطريق الصدفة للقيام بعمل ما فإن القوة اللازمة لتنفيذه تعوزهم وبهذا تسعد البلاد كما يسعدون هم بالتخلص من هذا الوبال المنتظر .

لقد حدث طويلا عما كنت بصدده ولهذا أعود مرة أخرى لموضوعي وأنا أعتقد أن مزايا الاقتراح الذي قدمته واضحة وكثيرة وعلى درجة كبيرة من الأهمية .

الحانات . والطامي الماهر الذي يعرف كيف يرضي رواده لن يتردد في الانفاق ببلخ ارضاء لمشيئتهم .

سادسا ، سوف يكون هذا حافزا كبيرا للزواج ، فهو شيء تسعى كل الأمم العاقلة اما الى تشجيعه بالمكافآت أو الى الارغام عليه بالقوانين والجزاءات ، كما أنه سيزيد من رعاية الأمهات وحنانهن لأطفالهن حيث لن يعترين القلق على مصير أطفالهن الرضيع البؤساء بعد أن ساعد الشعب كله بطريقة أو بأخرى في حصولهن على ربح سنوي بدلا من تحمل عبء الانفاق ومن غير المستبعد أن نجد النساء المتزوجات يتنافسن بصدق حول أيهن تستطيع احضار أسمن طفل الى السوق . كما سيزيد شغف الأزواج بزواجهم خلال فترة الحمل ثمنا مثلما يزيد اهتمامهم بالحصان أو البقرة أو الخنزير خلال نفس الفترة ، فمحرمون على تجنب ضربهن أو ركلهن (كما يحدث في كثير من الأحيان) خوفا من الاجهاض .

ويمكننا ذكر العديد من الفوائد الأخرى ، فعل سبيل المثال سيرتفع ما نصدره من اللحم المملح بمقدار بضعة آلاف رأس ، كما سيزيد انتشار لحم الخنازير ويتحسن في طهيته . وهو شيء نفتقر اليه كثيرا بسبب ما يحدث في أحيان عديدة على موائدنا من تدمير للخنازير وهي لا يمكن أن تقارن في المذاق أو الروحة بطفل في عامه الأول قد أحسن تسمينه ورعايته ، فلو أنه حر بأكمله لجذب كل الأنظار في أي احتفال لدى حضرة العملة أو أي مناسبة عامة ، ولكني لا أود ذكر كل هؤلاء حيث أنني حريص على الاختصار في الكلام .

وبافتراض أن في هذه المدينة ألف أسرة مستعدة للتعامل دائما في لحم الاطفال وأن هنالك آخرين ربما استهلكوه في احتفالاتهم وخاصة في الأفراح وحفلات التعميد وطبقا لحساباتي هذه فإن مدينة دبلن وحدها سوف تستهلك حوالي عشرين ألف رأس ، أما بقية

فأولا وكما أشرت سابقا فإن من شأنه أن يقلل عدد الكاثوليكين الذين يغمرون البلاد كل عام فهم أكثر الناس توالدا كما أنهم ألد أعدائنا ، فهم يقفون في البلاد بهدف تسليمها الى المطالب بالعرش وعلى أمل أن يحظوا بفائدة من وراء تغيب الكثير من البروتستانتين الطيبين الذين فضلوا مغادرة بلادهم عن البقاء بها ودفع الضرائب ضد ضمايرهم الى أساقفة انجليكان .

وثانيا ، سيكون لدى المستأجرين من الفقراء شيء ذو قيمة مملكونه ويصلح قانونا كضمان للذين يساعدهم في تسديد الأجرة الى المالك ، هذا حيث ان المالك قد حجز على الغلال والماشية ، وبما أن المال شيء غير معروف لدى أولئك المؤجرين .

وثالثا ، بما أن تكلفة رعاية مائة ألف طفل فوق الستين من العمر لا يمكن أن تقل عن عشرة شلنات للرأس سنويا ، فيترتب على ذلك أن يزيد الدخل القومي بما يقدر بحوالي خمسين ألف جنيه سنويا هذا الى جانب الفائدة التي ستعود علينا من تقديم لون جديد من الأطعمة على موائد ذوي الجاه في المملكة ، أولئك فقط الذين يملكون من اللوق أرفعه ، وحيث أن البضاعة محلية تماما في ثمنها وتصنيعها فان الأموال ستمرر بين أيدينا نحن ويكون الربح من نصيبنا .

رابعا ، ويجانب ما ستجنيه النساء الولودات من ربح سنوي قد يصل الى ثمانية شلنات استرلينية مقابل بيع أطفالهن ، فهن سيتخلصن من مسئولية اعالة هؤلاء الاطفال بعد الغام الأول من حياتهم .

خامسا ، ان من شأن هذا الطعام أيضا أن يجذب العديد من الرواد الى الحانات ، ولا شك أن لدى تجار النبيذ من الحكمة ما يدفعهم الى استخدام أفضل الطرق في طهيته ومن شأن هذا أيضا أن يمتدح جميع أولي الجاه الذين يفخرون بحسن تلووقهم للطعام على ارتياد هذه

المملكة (حيث سيباع فيها بثمن أقل بلا شك)
فستهلك الثمانين ألفا الباقية .

لا أتخيل أن أحدا يستطيع أن يسوق اعتراضا واحدا
على اقتراحي هذا الا اذا جادل البعض بأن عدد السكان
سيتضاءل نتيجة لتنفيذه ، وهنا أعترف بأن ذلك كان
واحدا من الأسباب الرئيسية التي حدثت بي لتقديمه
للعالم . وأود أن أنبه القارئ هنا أنني فكرت في هذا
الاقتراح كنموذج لمملكة واحدة وهي إيرلندا وليس لمملكة
غيرها وجدت أو توجد أو ستوجد أبدا على ظهر
الأرض . ولا تدع اذن أحدا يكلمني عن الوسائل
الأخرى : مثل فرض ضريبة قيمتها خمسة شلنات على
الجنين الواحد على الملاك الغائبين عن الأرض ، أو
الكف عن استخدام الملابس والأثاث المنزلي سوى ما
نقوم نحن بزراعته وصناعته ، أو الرضا التام لكل تلك
المواد والأدوات التي تزيد من ثراء الأجانب أو معالجة داء
الكبرياء والغرور والكسل والميسر لدى نساءنا ، أو
تشجيع النجاة جديد نحو التقشف والحذر والاعتدال ، أو
تعلم حب وطننا فنحن في هذا نختلف حتى عن أهالي
اللا بلا ندر ومواطني توبينا ميو ، أو ترك خلافاتنا
وانقساماتنا ولا نفعل مثلما فعل اليهود الذين كانوا
يقاتلون بعضهم البعض في نفس اللحظة التي كان فيها
العدو يستولي على مدينتهم أو أن نحرم قليلا على ألا
نبيع بلادنا وضمائرنا بلا مقابل ، أو أن نعلم الملاك أن
يكون لديهم ولو درجة واحدة من الرحمة نحو
مؤاجريهم . أو أخيرا أن ندخل روح الشرف والمثابرة
والمهارة في نفوس تجارنا فلا يسارعون للاتفاق معا على
خداعنا وفرض ما يروق لهم من سعر وكمية وجودة علينا
إذا اتخذ قرار بشراء البضائع المحلية فقط ، فهم وبالرغم
من أنهم كثيرا ما استحثوا على ذلك لم يقدموا اقتراحا
واحدا حول أسس التجارة الشريفة .

ولهذا فانا أقول مرة أخرى : أرجو ألا يكلمني مخلوق

عن وسائل مثل هذه أو غيرها الا اذا رأى أمامه بصيصا
من أمل في وجود محاولات صادقة وجادة لوضعها موضع
التنفيذ .

أما عن نفسي ، فبعد أن أعيتت لسنين طويلة في
تقديم اقتراحات خيالية لا طائل من ورائها وفقدت
الامل بعدها تماما في النجاح ، فلقد وقعت صدفة
ولحسن الحظ على هذا الاقتراح وحيث أنه اقتراح جديد
تماما فهو واقعي ثابت القدم ، وتنفيذه لا يكلفنا شيئا ولا
يثير الكثير من المشاكل كما أنه في متناول أيدينا ، ولسنا
عند تنفيذه في أدنى خطر لا غضاب انجلترا ، فهذا النوع
من البضائع لن يمكن تصديره حيث ان اللحم سيكون
أطرى من أن يحتمل البقاء طويلا في الملح ، وان كنت
أستطيع ذكر اسم بلد من البلاد تسعد بالتهم امتنا كلها
بدونه .

وعلى أية حال فانا لست متشددًا في رأيي بالدرجة التي
أرفض فيها أي اقتراح يقدمه لي ذور الرأي والحكمة اذا
ماتل اقتراحاتي في البراءة والرخص والسهولة
والفعالية . ولكن قبل أن يتقدم أحد بمشروع يناقض
مشروعي هذا أو يعلو عليه أرجو أن يعن كاتبه أو كاتبوه
التفكير في هاتين النقطتين .

أولا : كيف يمكن في الظروف الراهنة توفير الغذاء
والكساء لمائة ألف فم وجسد عديمي النفع ؟

وثانيا : ان بهذه المملكة حوالي مليون مخلوق لهم
شكل آدمي ، ولو أننا وضعنا غذاء هؤلاء المليون في
كومة واحدة لوجدنا أن هذا يتركهم غارقين في ديون
تصل الى مليوني جنيه استرليني ، هذا باضافة المتسولين
المحترفين الى المزارعين والفلاحين والعمال وزوجاتهم
وأطفالهم فهم جميعا متسولون في واقع الأمر . وأنا أتوجه
الى أولئك السياسيين الذين يمدون غضاضة في مشروعي
هذا أن يستجمعوا شجاعتهم ويسألوا آباء هؤلاء
الصغار ان لم يتمنوا اليوم لو أنهم يبيعوا كطعام في عامهم

الأول بالطريقة التي وصفتها . فلو كان هذا قد حدث لتعادوا ما لا قوه دألها من مأس عاشوها بسبب تعسف الملاك ، وعدم القدرة على دفع الايجار ، فلا مال لديهم ولا حرفة ، ولا قوت يغذيهم ولا مأوى أو ملبس يحميهم من قسوة الجو ، وأكثر من هذا وذاك التوقع الأكيد بأن أبناءهم سيعانون من مصائب مماثلة ان لم تكن ألدح .

وأنا أقرر بكل ما في قلبي من اخلاص أنه ليس لدي أدنى مصلحة شخصية في مساندتي لهذا الاقتراح وليس لدي من دافع سوى المصلحة العامة لوطني ، فهذه المصلحة تتحقق عن طريق تشجيع التجارة وحل مشاكل الطفولة ، والتخفيف عن الفقراء ، وتزويد الأغنياء بقليل من المتع ، ولست أملك طفلا واحدا أستطيع أن أكسب من ورائه ولو درهما واحدا فأصغر أولادي في التاسعة وزوجتي تخطت سن الانجاب .

تعليق :

ظهر الاقتراح « المتواضع » في عام ١٧٢٩ ، أي تسع سنوات بعد أن قدم سويت للعالم في الرحلة الرابعة والأخيرة من كتابه رحلات جليفر *Gullivers Travels* تلك الصورة الساخرة القاسية للانسان ممثلا في المخلوق البشع الذي أسماه الياهو Yahoo فالياهو يشبه الانسان في مظهره الا أنه يتمتع بغيرية قوية للبقاء تبلغ في شدتها الى الحد الذي تجعل منه مثالا للإنسانية والوحشية المجردتين . ولقد كانت صورة الياهو مسئولة الى حد كبير عن السمعة التي اكتسبها سويت بأنه انسان يكره البشر . ولا غرو اذن أن نجد كاتباً مثل ويليام تاكري William Thackeray بالرغم من اعترافه بالاعجاب برحلات جليفر وخاصة بعنصر الفكاهة فيها الا أنه ينصح القارئ ألا يقرأ الرحلة الرابعة بل وينهاه

نميا عن قراءة تلك المبرخات الوحشية التي لا مغزى لها ولا تلك اللعنات الغاضبة الموجهة ضد الانسانية بل ويصف هذه الرحلة بأنها « قلرة الكلمات وقلرة الأفكار »^(٤) ولا شك أن صورة الياهو تعبر تعبيراً صادقا عن رؤية سويت للانسان كمخلوق هو أبعد ما يكون عن الكمال ، كما تنطوي هذه الصورة عن موقف يميل الى السوداوية ويقرب لليأس ولكن سوداوية سويت ليست مطلقة فالكتاب كما أشار ارنست تيفسون لا يخلو من لمحات مضبوطة ، والا فكيف يمكننا أن نفسر المعاملة الطبية التي يلقاها جليفر على أيدي بعض البحارة الاوربيين الذين ينقلونه بعد أن هاجمه الهمجيون برماحهم ؟^(٥) ولكن صورة الياهو توضح جانبا هاما من شخصية سويت ومن موقفه نحو الحياة وهو جانب يختلف عن التشاؤم الذي يعبر عنه كثيرا وان كان مرتبطا به ، وهذا الجانب هو ذلك الشعور الجارف بالغضب .

فلذا كان سويت سوداويا أو متشائما فهو يترجم هذا الى الغضب فهو غاضب من الانسان بسبب كل نقائصه وتصوره عن تحقيق الكمال ، وسويت راعي كنيسة سان باتريك الانجيلية لا يمكنه أن ينسى أن الانسان يحمل فوق عاتقه وزر الخطيئة الأولى .

فبالغضب إذن سمة واضحة في كتابات سويت ، وإذا كان غضبه في جليفر هو غضب من الحالة الانسانية عامة فإننا نجده في الاقتراح المتواضع يجلد هذا الغضب ويضعه في قالب اجتماعي وليس ميتافيزيقيا كما فعل في رحلات جليفر .

« والاقتراح المتواضع » الذي نقدمه هنا كمثال لسخرية سويت القاسية بموج بالغضب فالغضب هو أول ما نشعر به حالما تتضح لنا الرؤية وتتكشف أبعاد

(٤) - النظر

English Humourists of Eighteenth Century (London, 1851), quoted in Jonathan Swift, ed. Denis Donoghue (Harmondsworth, 1971), P. 117 .

(٥) - النظر

Ernest Tuveson, Swift: The Dean as Satirist, in Swift: A Collection Of Critical Essays, ed E. Tuveson (N.J., 1964), P. 108 .

السخرية ولكن غضب سوفيت هنا ليس غضبا ناجما عن انفعال زائل أو لحظة ثورة مؤقتة بل هو غضب عقلي - إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير فهو غضب الانسان الذي نظر حوله وتأمل فلم يعجبه ما رأت عيناه ، وهو غضب ناتج عن اقتناع ، فلا عجب اذن أن تسود المقال نبرة تبدو - على الأقل في ظاهرها - هادئة خالية من العاطفة .

وغضب سوفيت في هذا المقال ينصب على الكثيرين : على ذوي الأملاك الغائبين عن أرضهم absentee landlords غير محتملين مسئولياتهم نحو الأرض أو نحو مستأجريها على الأثرياء العاملين الذين ينفقون أموالا طائلة في شراء البضائع الأجنبية لا مبالين بنتائج هذا على وطنهم على الانجليز الذين يستعمرون إيرلندا : على كل هذا من الكاثوليكين والبروتستانتين بسبب خلافاتهم وتفرق كلمتهم ، كما ينصب أيضا على الفقراء ذاتهم لاستكانتهم لوضعهم المهين ، فكل هؤلاء قد تسبوا بطريقة أو بأخرى في أن تصل البلاد الى ما آلت اليه من فقر وضعه وبؤس .

والفقرات الثماني الأولى من « الاقتراح » تتسم بعقل واتزان ظاهرين ، فصاحب الاقتراح - وهو يختلف تماما عن سوفيت ولا يمكننا أن نخلط بينهما أو نعتبرهما شخصية واحدة - يطرح المشكلة التي تواجهها بلاده في تعقل واع مدرك ، تعقل الانسان المسئول الحريص على المصلحة العامة لأمتة وهو فضلا عن ذلك انسان ذو حس رقيق وشعور مرهف ، انسان يتأثر ويتألم لمراى البؤس والتعاسة ويستنكر الاجهاض بوصفه عملية قتل وحشية تقوم بها الأمهات ضد أطفالهن خشية الفقر . ولكننا سرعان ما نكتشف أبعاد هذا الاقتراح ،

فصاحبه يعرض فكرة ذبح الأطفال الرضع من أبناء الفقراء عند تمامهم العام الأول لكي يقدموا كطعام فاخر للأغنياء . ويجادل صاحب الاقتراح بأن تلك هي أفضل وسيلة يتجنب بها هؤلاء الأطفال آلام الحياة وما يتظلم بها من فقر ومهانة ومن ناحية أخرى فهي وسيلة تجعل من هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع كما أنها تخفف من العبء الواقع على كاهل آبائهم الفقراء .

وسخرية سوفيت كما يقول الناقد المعروف ف . ر . ليفيس F. R. Leavis تقوم أساسا على المفاجأة والتفني ، فوظيفتها الأولى وهي أن تقهر المؤلف وما تعودنا عليه وتشير مخوفنا وحيرتنا وتناقش مسلمتنا^(٦) فبعد أن نجح سوفيت في اجتذابنا لوجهة نظر الكاتب واقناعنا بالأضرار الوخيمة المترتبة على تركنا مشاكل الطفولة والفقر معلقة بهذه الطريقة ، نجد أن النتيجة المنطقية التي يخلص بها من هذه المشكلة (وهي استخدام الأطفال كمادة غذائية) تتنافى مع كل ما نؤمن به من قيم أخلاقية واجتماعية ونفسية) .

فاللقال اذن يقوم على تعارض أساسي . التعارض بين الصوت العاقل الحكيم للكاتب من ناحية وبين الصوت الوحشي المجنون الذي يخضع وراء هذا العقل الظاهر . فالكاتب يبدو مثالا للانسان العاقل الذي يناقش ويفكر ويحس كما أنه مدفوع بروح الوطنية الخالصة لكي يجد حلولاً شافية لمشاكل المجتمع ، وهو لا شك محق في ملاحظاته عن الفقر والمعاناة التي يعيش فيها المواطنون والقاريء لا شك يتفق معه في جميع الأمثلة التي يسوقها ، فاستيؤء لمنظر الأطفال الذين يجرون وراء أمهاتهم وآبائهم (في الفقرة الأولى) يلمس لا شك سوترا حساسا لدينا .

وصاحب الاقتراح يطرح المشكلة بطريقة علمية

وحيث ان الأطفال هم ثروة البلاد من حيث أنهم يشكلون دعامة المستقبل فإن صاحب الاقتراح ينظر اليهم كثروة اقتصادية للبلاد ، وثروة توجد بوفرة وتنتج محليا ومن شأنها تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد لو استخدمت بالطريقة التي يشير اليها .

ولا شك أن المغزى الساخر من وراء كتابة هذا المقال لا بد وأن يكون واضحا لكل القراء على السواء فليس من الممكن أن نجد انسانا مهما بلغت به الخسة والقسوة يوافق على ذبح الاطفال كوسيلة لحل مشاكل المجتمع أو يعتبر الدعوة الى أكل لحوم البشر ، فكرة مقبولة أو متحضرة . ولكن المقال ينجح في خداع كل القراء لبعض الوقت بالرغم أن سويفت يلقي بإشارات وتلميحات هنا وهناك من شأنها مساعدته على فهم المغزى الشامل لهذا المقال بعدما تتضح له الأمور .

والسخرية في تكوينها الأساسي تنطوي على عنصر من الخداع أو الادعاء أو التورية ، فالسخرية تقوم على التناقض بين المعنى الظاهر وبين المعنى الحقيقي ، بل ان قوة السخرية وتأثيرها يعتمد اعتمادا يكاد يكون كلياً على مدى التناقض بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي ، ولو أننا نظرنا مثلاً الى القضية الرئيسية التي يبدأ منها سويفت في اقتراحه هذا لوجدناها تتلخص في جملة تقريرية واحدة :

إن الأغنياء يتهشون لحم الفقراء

فلو أن سويفت عبر عن هذا الاقتناع بهذه الطريقة لاعتبرنا كلماته جملة استعارية يشبه فيها الأغنياء بالحيوانات الضارية التي تنهش لحم الفقراء . ولكن سويفت لم يكتب جملة كهذه ، بل واجهنا بقضية تختلف تماماً في مدلولها .

بعيدة عن الانفعال والعاطفة مما يزيد من شعور القارئ بالثقة بهذا الكاتب وهو يطرح مظاهر المشكلة أولاً ثم يقدم اقتراحه بالعلاج ثانية وصاحب الاقتراح يستخدم هنا كل الوسائل التي كان يستخدمها أصحاب الأعمال والاقتصاديون في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، فنلاحظ الاهتمام بالاحصائيات كما نلاحظ التركيز الكبير على الجوانب الاقتصادية للمشروع . فالأقتراح يقوم على أسس اقتصادية سليمة : اذا كان هناك فائض فلا بد من استغلاله بطريقة تعود بالفائدة على المجتمع ، وحيث أن فائض الانتاج الوحيد في هذا المجتمع هو الأطفال فلا بد من استغلالهم بحيث يعودون بالنفع عليه . وهذا المبدأ وإن كان صحيحاً في شكله الاقتصادي المجرد الا أن تطبيقه لكفيل بأن يحول المجتمع البشري الى مجتمع هيجي يأكل فيه الانسان لحم أخيه الانسان .

وبالإضافة الى هذا فإن الاقتراح يقوم على مبادئ اقتصادية سليمة من حيث انه سيحدد من الاستيراد ويشجع على استهلاك المنتجات المحلية ، وهي أشياء طالما طالب بها سويفت نفسه بدون جدوى ، ففي خطاب كتبه للشاعر اليكساندر بوب Alexander Pope عبر بوضوح عن هذه الفكرة :

فلتتخيل أمة ثلثا دخلها القومي ينفق خارجها ، ولا يسمح لها أن تستخدم الثلث الباقي في التجارة ، أمة تحول كبرياء نسائها دون أن يرتدين ملابس صنعت بها حتى ولو كانت هذه الثياب تفوق ما يستورد من الخارج . فتلك في كلمات وجيزة هي الحالة الحقيقية لدولة أيرلندا (٧) .

(٧) انظر -

Prose works, xii, 122, Correspondence, TY, 90 cited by Oliver .
W. Ferguson, Jonathan Swift and Ireland (Urbana, 1962), P.167 .

يجب على الأغنياء أن ينهشوا لحم الفقراء

فالاقتراح بأسره يبدو كما لو كان يعضد هذه الفكرة ويقدم لها البراهين والحجج ، فالمعنى الظاهر هو أن الأغنياء سيسلدون للفقراء خدمة جليلة بأن يقبلوا أكل لحم أطفالهم مقابل حفنة من الدراهمات وحيث أننا لا يمكننا تصور أن انسانا يتمتع بكامل قواه العقلية أن يقدم اقتراحا في مثل هذه الوحشية فلا بد لنا من رفض المعنى الظاهر أولا ثم الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يرمي سوفيت اليه ويمكن تلخيصه فيما يلي :

انه لشيء كريه وبشع أن يستغل الاغنياء الفقراء ، فهم بذلك كما لو أنهم يذبحونهم كالشاة ويأكلونهم على الموائد .

ان القارىء يجد نفسه في قفص الاتهام ، فلقد نجح كاتب المقال في استمالة الى جانبه بل انه حصل على موافقته على كل فكرة طرحها « أنا أعتقد أن أحدا لن يخالفني الرأي » .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة . . . ووزانت بدقة وتعقل . . . مما يجعل منه شريكا في الجريمة المتكررة ضد الإنسانية . . . وسوفيت لا يعطي القارىء راحة البال التي ينعم بها المتفرج الذي يعرف أنه لا حول له ولا قوة ، فالمقال يقول له بقوة وصراحة : أنظر تلك هي حقيقة الحياة التي تعيشها . . . الحقيقة التي تغفلها ولا تريد أن تراها . انك طرف في المشكلة فلو كنت غنيا فأنت متهم بالاشتراك في نهش لحم الفقراء ، أما اذا كنت فقيرا فأنت أيضا متهم بقبول هذه الأوضاع ، فصمتك سينزل بك بل وبالمجتمع كله الى مصاف الحيوانات التي يأكل قريبا ضعيفا .

ان فلاسفة القرن الثامن عشر أكدوا إيمانهم بما يمكن أن يطلق عليه اسم « الطبيعة » أو « العقل » كما أكدوا

أن هذا العالم هو أفضل عالم ممكن ، وأن كل شيء يسير نحو ما هو أفضل وأمثل ، وربما كان لانتشار هذا الاعتقاد علاقة بظهور السخرية كوسيلة هامة للتعبير في القرن الثامن عشر حتى ان العصر كله أصبح معروفا باسم العصر الذهبي للسخرية ، فالتناقض بين الكمال الذي زعم هؤلاء الفلاسفة وجوده في الانسان وفي العالم وبين القصور الفعلي الموجود فيها ربما كان من الدوافع الرئيسية وراء الموقف الساخر الذي اتخذته أولئك الكتاب من أمثال سوفيت ودرابدن Dryden وبوب Pope وفولتير Voltaire .

لقد كان سوفيت يشعر بكراهية شديدة للتأكيد الزائد على العقل ، وللتأكيد الشديد على الانسان كمخلوق جبل على الخير ، وهو ما نادى به هؤلاء الفلاسفة وعلى رأسهم شانتسبري Shaftesbury الذين وجدوا بالانسان حبا غريزيا للخير وحسا أخلاقيا يولد معه . وفي خطاب كتبه لالكساندر بوب يقول « ان الانسان ليس حيوانا عاقلا animal rational بل هو مخلوق قادر على العقل rationis capax^(٨) أي أن الانسان يصل الى العقل لو حاول جاهدا ومخلصا أن يصل اليه .

ولكن العقل الذي ينادي به سوفيت ليس العقل المجرد الذي ينظر الى الانسان كما لو كان معادلة رياضية يسهل حلها أو صفقة تجارية يمكن فيها حساب الربح والخسارة ، وإنما هو العقل المتمثل الذي لا يغفل قط الجوانب الإنسانية التي تجعل من الرحمة والتراحم والتآخي قويا لا يمكن التشكيك فيها فهذا « الاقتراح ، يوضح لنا بقوة وجلاء المخاطر التي تكمن في الانسياق وراء العقل المجرد ، ويدق لنا ناقوس الخطر اذا نحن شيدناه صنما نتعبد اليه ، فهذا العقل هو الجنون ذاته .

تمهيد :

هذا المقال الذي نقدمه للقاريء العربي ، حول شعر عبد الوهاب البياتي ، كان قد نشر سنة ١٩٧٦ في مجلة اندلسية أسبانية تصدر في مدينة مالقة - ثم أعيد نشره في كتاب « ارتيادات في الأدب العربي الجديد » الصادر في مدريد سنة ١٩٧٧ . وقد اعتمدنا في ترجمتنا هذه على النص الوارد في الكتاب المذكور ولما كان المقال بطبيعته يهدف في المقام الأول ومن خلال الحديث عن المدن الأسبانية الثلاث إلى تقديم أحد عمالقة شعرنا العربي المعاصر للقاريء الأسباني الذي لن أضيف في وصفه شيئاً على ما قاله الأستاذ بدرو ، كاتب المقال ، فإنه جاء مصححاً بإشارات توضيحية كادت تصل إلى نفس طول المقال نفسه ، هذا بالإضافة إلى الاشارات - المرجعية التي وضعها الكاتب في ثنايا النص ، التي ربما كان هدفها التخفيف من وطأة الدليل المرجعي الطويل . وقد قمت عند الترجمة بإضافة هذه الإشارات إلى مثيلاتها في الهوامش مما أدى إلى زيادة عددها وتغيير أرقامها الأصلية . كما أنني رأيت من الأهمية بمكان الاستفادة من فرصة نشر مقال مترجم من الأسبانية حول شاعرنا الكبير ، فحاولت جمع الجهود التي قدمها الاستعراب الأسباني حول شعر البياتي ، فكانت النتيجة إضافة الجدول الذي يتقدم الهوامش - * - متضمناً الدراسات والمقالات والترجمات المنشورة أو التي لدى أصحابها تأكيد خطى من أحدى دور النشر على نشرها ، كما هو الحال في كتاب « حبي أكبر مني » وثلاث قصائد من ترجمة فيديريكو أريوس ستصدر قريباً في مجلة « استافيتا ليتيراريا » المدرية . وقد جاءت - القصائد في الجدول مرتبة حسب ورودها في « ديوان البياتي » الصادر بأجزائه

ثلاث مدن إسبانية

في شعر عبد الوهاب البياتي *

ترجمته وتقديم محمد عبد الله الجعيري

* يجد القاريء قائمة بالمقالات والترجمات الشعرية التي خص بها شعر البياتي باللغة الأسبانية ، مع الاشارة الى مصادرها حتى نهاية ١٩٨٠ في نهاية المقال .

الثلاثة سنة ١٩٧٩ وآخر كتاب بعنوان « مملكة السنبلة » صادر هذا العام ١٩٨٠ ، عن دار العودة ببيروت . وعلى هذه المجلدات الأربعة اعتمدت في مراجعة النصوص الشعرية المترجمة وإعادتها الى النص العربي ، في حين اعتمد الكاتب على النواوين التي كانت تصدر للشاعر متفرقة قبل جمعها في المجلدات الثلاثة ، وعليه ، فعند الإشارة الى المصادر الشعرية ذكرت رقم المجلد ثم اتبعته برقم الصفحة . وكان من الطبيعي أن تظهر بعض الفروق البسيطة بين الطباعات التي اعتمد عليها الكاتب والتي اعتمد عليها المترجم ، مثال ذلك أنني لم أحر في الطبعة التي اعتمدت عليها ، على قصائد مثل « كوربا » و « الليل فوق عمان » وبالعودة إلى الشاعر نفسه أخبرني بأن الأولى من ديوانه « أباريق مهشمة » والثانية من ديوانه « أشعار في المنفى » ولكن لأسباب . . . استبعد الناشر هذه القصائد من الطبعة المذكورة وعليه ، فقد ألحقت كل من القصيدتين بنهاية الديوانين المذكورين .

أولاً - مقدمة :

١ - التعريف بالشاعر :

في سنة ١٩٢٦ ولد عبد الوهاب البياتي في أكثر أحياء بغداد - التي هي ككل المدن الشرقية تقريباً تكتظ بالسكان - شعبية ، وهو منذ فترة اسم لامع لا يصل الى شهرته وأهميته في حقل الشعر العربي المعاصر إلا القليلون . إنه شاعر لا جدال في سمو شاعريته ، وربما

كان ذلك سبباً في الحوار والمناقشات المستفيضة التي تدور حوله . ففي غير موعده جاء عبد الوهاب البياتي فارضاً نفسه كواحد من أكبر الرواد البارزين المتحدثين باسم جيل « المدرسة الجديدة » في الشعر العربي ، وهو جيل أجاد نظم أنواع من « الشعر الحر » متميزة جداً في نوعيتها ، وغير تغييراً عميقاً محتوى وأغراض الشعر الغنائي . كما أنه نجح أيضاً في توجيه الشعر العربي ، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، عبر مسالك تحديدية متنوعة . انه شعر « جيل الخمسينات » الحماسي ، الذي احتدم النقاش حوله ، وهو ذلك الشعر الذي بالاضافة الى المجادلات المزاجية التبريرية تقريباً ، المجادلات التي تكون في العادة متطرفة ومتأقلمة بجدليتها السياسية والاجتماعية السابقة ، يتوجب علينا أن نقبله كمرحلة مساهمة أساسية ، لها قيمتها الكبيرة ، في الأدب العربي هذه الأيام ، نتقبله كمرحلة مساهمة أساسية ، لها قيمتها الكبيرة حتى (بصورة جزئية) في الأدب العالمي (١) . وفي حالة البياتي بالذات ، فإن ناقداً عربياً لم يساعده (للأسف) تكوينه الأكاديمي ، كأستاذ على التخلص من حدة الرؤية التفسيرية (بصورة ليست مألوفة الحدوث في جميع الحالات) عرف منذ اللحظة الأولى كيف يقوم شعره (٢) .

وما لا شك فيه أن صدى التأكيدات السابقة سوف يكون ضعيفاً سواء لدى القارئ الأسباني العادي أو لدى جمهور المثقفين المحدود المهتم بالشعر المعاصر . كذلك فإن شعر البياتي وشخصيته هما أمران غير معروفين كثيراً ، وذلك حتى لا نقول أنها مجهولان بالفعل لدى

(١) القارئ المهتم والراغب في تكوين فكرة عامة ومفصلة - الى حد ما - عن أعمال هذا الجبل من الشعراء يمكنه مراجعة كتابي « مدخل الى الادب العربي الحديث » مطابع مجلة للنارة ، مدريد ١٩٧٤ وخاصة الصفحات ٢٠١ - ٢٢١ ، كما أنني قدمت مختارات مترجمة لبروز شعره في كتابي « الشعراء العرب الواقعيون » ، مدريد ١٩٧٠ سلسلة

أدوليس ، المجلدان ٢٧٥ - ٢٧٦ في الكتاب المذكور ترجمت قصائد للبياتي

(٢) إسحاق هيلس : عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، بيروت ١٩٥٥

تقديم قائمة كاملة بدواوين الشاعر مع تحديد مكان وتاريخ نشرها^(٥) ، وصوف أقدم للأسماء العربية الأصلية ترجمة مباشرة ، تاركاً بالتالي ما يبدو لي في هذا المكان عبثاً من حيث كتابة اللفظ العربي بالحروف اللاتينية إلى جانب الترجمة الأسبانية لأسماء الدواوين :

- ١ - ملائكة وشياطين ، بيروت ، ١٩٥٠ ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- ٢ - أباريق مهشمة ، بغداد ، ١٩٥٤ ، بيروت ، ١٩٥٥ ، بيروت ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٣ - المجد للأطفال والزيتون ، القاهرة ١٩٥٦ ، بيروت ١٩٥٨ ، القاهرة ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ .
- ٤ - أشعار في المنفى ، القاهرة ١٩٥٧ ، بغداد ١٩٥٨ ، بيروت ١٩٦٦ ، القاهرة ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٦٩ .
- ٥ - عشرون قصيدة من برلين ، بغداد ١٩٥٩ ، بيروت ١٩٦١ ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٦ - كلمات لائمت ، بيروت ١٩٦٠ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٧ - النار والكلمات ، بيروت ١٩٦٤ ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .

القباريء الأسباني . إن قلة الاهتمام بالأدب خارج الاهتمامات السطحية المعروفة لناهجنا التعليمية المقررة ، والامكانيات المحدودة التي تقدمها أيضاً الحركة العامة لمصادر دراستنا « المستعمرة » التي تسير الظروف دون أن تقترب منها وتعايشها ، تساعد على وجود ظواهر من هذا النوع ، هذا على الرغم من أن شعر البياتي كامن ، بصمت ، في دراسات متعددة باللغة الأسبانية ، تتناول الأدب العربي تناولاً شمولياً^(٣) . هذا علاوة على أن البياتي كان موضوع دراسة أكاديمية موجزة بلغتنا الأسبانية ، دراسة تميزت بالجدية والاناقة ودقة التفسيرات^(٤) .

إن هذا الجهل المتفشي يفرض على منذ البداية وبصورة أساسية عملاً أنا شخصياً أكاد أكون راغباً عنه ، عمل يوجب على التخلي بصورة عرضية عن الخط التحليلي التفسيري الثابت المعتزم الذي أحبط اتباعه في مقالات من هذا النوع من أجل أن أقدم للقاريء معلومات ذات طابع عام تستخدم على مراحل في تشكيل إطار يكون أكثر ملاءمة للموضوع ، وبالتالي تساعد على فهمه .

٢ - أعماله الأدبية :

إن أول خطوة تفرض نفسها في هذا الطريق هي

(٣) يمكن أن نضاف إلى المراجع الواردة في الإشارة رقم (١) من هذه الهوامش الترجمات التي قمت بها أنا شخصياً والترجمات التي قام فيديريكو أريوس لقصائد من شعر البياتي وهي ترجمات مجموعة في كتاب « الأدب العراقي المعاصر » منشورات قسم الأدب العربي المعاصر وفكره ، للمعهد الأسباني العربي للثقافة مدريد ١٩٧٣ وأيضاً مجموعة المختارات الطموحة ضعيفة التمثيل التي قلمتها ليونور مارتينث مارتين ، مختارات من الشعر العربي المعاصر سلسلة أوسترا ، رقم ١٥١٨ مدريد ١٩٧٣ حيث توجد ترجمة لبعض : قصائد البياتي .

(٤) أخائي المنفى ، ترجمة وتقديم فيديريكو أريوس ، مدريد ١٩٦٩ وهو الكتاب رقم « ٤ » من سلسلة الريان التي كان يصدورها البيت العربي الأسباني هنا بالأضلة إلى أن المترجم قد أعد أطروحة الماجستير بإشرافي في قسم اللغات السامية بجامعة مدريد الكومبولتسي بعنوان « مدخل إلى شعر عبد الوهاب البياتي » وذلك خلال العام الدراسي ١٩٦٨ - ١٩٦٩ وكما أبلغني أريوس نفسه فإن مقالا له من البياتي سوف يظهر في مجلة « أكتيفيتي » وهو عبارة عن إعادة تحرير لرسالة الماجستير سابقة الذكر كما أن أريوس أحسن فعلا في ترجمة مقابلة شفهية أجريت مع الشاعر نشرها في مجلة « الثائرة » المجلد الأول ربيع سنة ١٩٧١ الصفحات : ١٣١ - ١٤٩ (أما مقاله سابق الذكر في مجلة أكتيفيتي فيمكن العثور عليه في الصفحات ٩٠ - ١١٢ من العدد ١٤٥ ، إبريل ١٩٧٥)

(٥) من عادة الشاعر أن يهبل كته بقائمة شاملة تكاد تضم كل ما نشر له ، لذلك فأننا انتظف القائمة التي أكلتها هنا من آخر ديوان من الدواوين المذكورة وعليه فصلتد تواريخ وأماكن النشر ليس لي فيه فضل على الإطلاق .

اتفاقاً مع تطور البحث الذي نحن الآن بصدده على وجه الخصوص .

وأشير هنا الى أن هذه المقتطفات تعتبر بالمفهوم الدقيق لشعر البياتي ، شعراً غنائياً وهو الشعر الذي جلب انتباهي على وجه الخصوص لإجراء هذه الدراسة ، فالتزمت بمراجعتة مراجعة منهجية شاملة ، وتحليت بصورة مؤقتة عن الإشارة بنفس الطريقة الى جهود البياتي كمترجم (وهي قليلة لا علاقة لها بالموضوع الذي أطرحه الآن) وعلى العكس من ذلك يتوجب أن تؤخذ بعين الاعتبار مسرحيته الوحيدة (حتى الآن) التي نشرها في بيروت سنة ١٩٦٣ بعنوان « محاكمة في نيسابور » عند القيام بأي دراسة شاملة وموسعة لموضوع يكون فيه موضوعنا ، دون شك ، مشمولاً . وسيكون للدراسة المذكورة حافظ ونموذج هام في نتاج البياتي « المدينة الفاضلة » وهي نموذج يقدم مادة وفيرة للدرس والتأمل . وهنا تثار وتناقش العلاقة الجزئية القائمة بين الكثير من القضايا .

والبياتي كغيره من شعراء جيله مسموعي الصوت البارزين كتب ترجمة ذاتية « مذكرات » شيقة وشديدة الخصوصية ، وهي إجمالاً كتاب يفيد الدارس المهتم بشعر البياتي ، بما يقدمه من توضيحات أو بما يمكن أن يثيره أيضاً من خلاف وجدال . إنه كتاب « تحريقي الشعرية » المنشورة في بيروت سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧١ (٧) .

وأخيراً لكي انتهي من رسم صورة لهذا النتاج بطريقة ملائمة يبقى أن أشير على وجه التحديد الى الجهود

- ٨ - قصائد ، القاهرة ١٩٦٥ .
- ٩ - سفر الفقر والثورة ، بيروت ١٩٦٥ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٠ - الذي يأتي ولا يأتي ، بيروت ١٩٦٦ ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١١ - الموت في الحياة ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٢ - بكائية الى شمس حزيران والمرتزة ، بيروت ١٩٦٩ (٦) .
- ١٣ - عيون الكلاب الميتة ، بيروت ١٩٦٩ .
- ١٤ - الكتابة على الطين ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٥ - يوميات سياسي محترف ، بيروت ١٩٧٠ .
- ١٦ - قصائد حب على أبواب العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، تونس ١٩٧٢ .
- ١٧ - سيرة ذاتية لسارق النار ، بغداد ١٩٧٤ .

أعتقد أن هذه القائمة سوف تقدم ، على الأقل شاهداً جلياً على قريحة الشاعر الخصب التي لا تنضب ، ومع أن العناوين لا تتساوى بالطبع في الشكل والامتداد ، فلا شك أنني شخصياً أشعر حقاً ، بالأسف لأن ظاهرة أساسية كهذه لا تصحبها ، بصورة لا تقبل المقارنة ، ظواهر أخرى بالغة الأهمية مثل ظاهرة الإلهام الخصب عند الشاعر أو ظاهرة اهتمامه العميق أيضاً بقضايا الإنسانية وهذا يتوجب على القاريء في هذا المقام أن يقبل بالمقتطفات الجزئية المختصرة التي تظهر

(٦) هاتان القصيدتان مضممتان بدورهما أيضاً في الديوان التالي : « عيون الكلاب الميتة » المنشور في نفس التاريخ والمكان .

(٧) بالإضافة الى كتاب البياتي هذا ، أتذكر كتابين مشابهين لها دلالتها الكبرى : كتاب المصري صلاح عبد الصبور (ولد سنة ١٩٣١) « حياتي في الشعر » ، بيروت ١٩٦٩ انظر نقداً لهذا الكتاب - نشرناه في الصفحات : ٣٣٥ - ٣٣٩ من العدد الثاني من مجلة « المنارة » سنة ١٩٧٢ . وهو مقال ضمنه كتبنا هذا : « ارتدادات في الادب العربي الجديد » ملريد ١٩٧٧ ولاتيهما كتاب السوري نزار قباني (ولد سنة ١٩٢٢) : « قصتي مع الشعر » ، بيروت ١٩٧٣ (انظر أيضاً مقال « الاحساس بلسانها وفكرها في شعر نزار قباني » المنشور في ملحق الفن والادب من صحيفة « انقور ماثيوليس » المدينية اليومية ، عدد : ٣٣١ ، ١٤ : ١١ : ١٩٧٤)

أخرى أوسع وأشمل ، دراسة ذات تحديدات دقيقة ومنظمة ، تعالج على وجه الخصوص مفهوم اصطلاح « مدينة » في شعر البياتي من نقطتين ، الأولى مفهوم الاصطلاح كرمز والثانية مفهوم الاصطلاح كدافع ، ويبدو لي أن تمحيصاً كهذا يفرض نفسه من أول قراءة لأعمال الشاعر تحظى بالحد الأدنى من العناية . وبينما يحاول تمحيص كهذا أن يجري توسعاً ما في وقت لاحق ، فمن الطبيعي أنه سينمو ويصبح مظهراً هاماً من مظاهر البحث . ولا شك في أنه لا مصلحة لي الآن في متابعة ذلك الاتجاه (لأن الأيام ، بالتأكيد كفيلة بإثباته) ولا في إثقال هذه المقدمة بالمراجع الغريبة أو الخاصة ، وسأكتفي فقط بتركه مطروحاً كدعامة للتأملات اللاحقة .

وسأطرح أول ملاحظة شخصية متمخضة عن هذه الاستقصاءات الأساسية التي أشرت إليها ، وبالفعل فإن القراءة المتفحصة لدواوين الشاعر وثمار هذه القراءة قد مكنتني على مسيل المثال ، من اعداد خمسة بطاقة تحتوي على المادة التي نحن الآن بصدد معالجتها . حول معنى « المدينة » سواء بمفهومه الخاص أو بمفهومه المجرد الذي يشير بوضوح وبمقدار متفاوت الى مدن بعينها تكون مختلفة . ومن الواضح أن الدور الذي سيلعبه هذا المفهوم داخل هيكل القصيدة لن يكون دائماً ، مقوِّماً بنفس الدرجة ، ويتضح أيضاً أن دراسة لها تلك

النقدية الكبيرة الهامة التي عاجلت شعر البياتي . ودون الدخول في تفصيلات تبدو هنا في غير مكانها اكتفي بالتذكير في هذا الشأن على الأقل بستة كتب يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار ، بعضها لمؤلف واحد والبعض الآخر لمجموعة مؤلفين^(٨) . يضاف الى ذلك عدد ضخم ومتنوع من الدراسات المتفرقة في المجلات والصحف أو الدراسات الخاصة بشعر البياتي والتي انتهى الأمر بأصحابها الى أن نشروها ضمن مقالات أخرى لهم في كتاب خاص . وينفس الدرجة يتوجب أن نشير الى الاهتمام الذي به أصبح شعره يدرس ويقوم في الحقل الجامعي كرسائل ماجستير ودكتوراه^(٩) ، وهو أمر له دلالة اذا أخذنا بعين الاعتبار معاصرة الشاعر .

والآن أعتقد بأن المعلومات والاعتبارات السابقة ستكون شاهداً على أهمية ورتبة ذلك الشاعر الكبير الذي هو عبد الوهاب البياتي .

ثانياً : المدينة عنصر جوهري

١ - محور الدراسة

أكدت في السطور السابقة وربما بصورة عرضية على أن هذه الدراسة ، لكي يكون بالإمكان رؤية بعدها الحقيقي وأهميتها ، يجب أن تغل مشمولة في دراسة

(٨) من هذه المصادر الأساسية عن الشاعر باللغة العربية رجعت بصورة رئيسية خلال تحرير هذا المقال الى الاعمال الآتية :

- مسألة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) القاهرة ١٩٦٦ انظر عرضنا النقدي لهذا الكتاب في الصفحات ١٨٣ - ١٨٦ من العدد الاول من مجلة المنارة ، ١٩٧١

- شوقي خميس - المنفى والملوكوت في شعر عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٧١

- عبد العزيز شرف : الرؤية الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، بغداد ١٩٧٢

- النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) بغداد ١٩٧٢

- صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، دمشق ١٩٧٣

(٩) حسب الجيولوجيا التي اعتاد الشاعر أن يذلل بها مجموعات الشعرية لأن دراسات جامعية حول شعره قد قدمت لجامعات دمشق وبأكو وجمهورية تشيكوسلوفاكيا وبلفراد وميلريد (الكومبلوتنسي)

المواصفات يجب أن تتوفر لديها نسبة مثوية كافية من الدعم من نفس المغامرة الكامنة في نفس الشاعر . وهي مغامرة جابت الآفاق واتخذت بعداً سياسياً^(١٠) الأمر الذي سيجعلها تتمخض عن ملاحظات تكميلية شيقة حول تطور شعر البياتي ، سواء حدث ذلك حسب مفاهيم زمنية دقيقة أو يوميات أو بصورة أخرى مغايرة . والمطلوب هو أن دراسة كهذه تقوم على النتائج الكثيرة المترتبة على مادة البحث يجب أن تتطور بكميائية تفسيرية مفرطة . وطبيعي أن لا أطمح الآن ، إلى الوصول إلى الهدف وإنما أتوقف عند التأكيد على ما أشرت إليه : إنه ذلك البعد الهام . . . تلك الدلالة التي لا يرقى الشك إليها . . . تلك الدلالة التي تحتوي في شعر البياتي على عنصر « المدينة » .

ويكون مفيداً التذكير بأن الشاعر نفسه قد أكد بوضوح على هذه الدلالة ، بالإضافة إلى أنه أصاب في إعطائها بعداً عزيزاً وعاطفياً ، أدى إلى بروزها بروزاً فعلياً راقياً . وبالفعل فإن من يقرأ « تجربة البياتي الشعرية » سألقة الذكر ، يستطيع أن يرى بجلاء كاف - هذا ما أتصوره - مقدار التوازي بين الشاعر والمدينة ، وهما المضماران الأصليان للعمل المبطن . . هما المضماران اللذان يفرضان معاً انطلاقة من شعر البياتي الغنائي :

« ولكن الطفل الذي كتته أنا ، والذي
انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها
بالصمت منذ آلاف السنوات ، كان يحمل

مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها
الشتاء ، بالرغم من شمس الشرق
الساطعة - معه ، بعيداً عن أعين
الفضوليين والأدعياء »^(١١) .

إنه واقع فيه يظهر مباشرة عنصر المناعة المعقد في تصادم القوى المتعارضة التي ستحمل للجماعة توتراً جدلياً ، غريباً ومتميزاً :

« فالشاعر ليس نوم ليل وقيام نهار وسيراً
على قائمتين . . . إن الشاعر شيء غير
هذا . . إنه مدينة حقيقية لها وجود
واقعي ، مدينة كبيرة مترامية ، متنوعة
الأبنية والطرق وفنون العمارة
ومستويات السطوح والتنظيم ، ولكنها
مدينة غريبة ، تختلف عن سائر المدن ،
مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء ، الظلمة
ترخي سدوها في ساعة مبكرة جداً من
النهار هناك . ويوم العمل في تلك المدينة
لا تقوم قائمته في ضوء الشمس ، بل في
المساء تحت أضواء المصابيح ، وفي بداية
نشأتها تسود الوحشة الفظيعة المروعة
دروب تلك المدينة ومغانيها . . ولا بد من
فتحها وكسر شوكة وحشتها وعدم -
إكترائها ويوماً بعد يوم يروض من أخلاق
هذه المدينة الوحشية ما يروض . . وتكثر
في شوارعها ومغانيها الأضواء وتشتعل

(١٠) كان البياتي دائماً يتبنى لأيديولوجية يسارية وجوهرية متجشها كل التحريفات والتقليلات والمغالوف التي من المعتاد أن تصاحب مثل هذه الاتهامات في لهجات . اتهامات تخرج فيها الاضطهادات والمثالي وميليات المزل بفتحات ذات ازدهار حقيقي في المجالين الوطني والملي انتسب لفترة ما إلى الحزب القومي ولكنه ما لبث أن تركه بسبب ضيق أيديولوجيته التي كانت تشكل عينا على قدرات البياتي الإبداعية والقصورية : كانت معارفه ودلته للقواهر الجغرافية والناس على اختلاف اتجاهاتهم معارف واسعة ودولة لاحصة حرف البهية والناس في البلدان الاشتراكية ، في العالم العربي ، في الوطن العربي شرقه وغربه ، معارف ملته بأصبر واستمرارية بالتجارب المعيشية المتراكمة . ولنا أقدم هذه الملاحظة السريعة البسيطة لأنها تقع الآن خارج نيتي في الترجمة لحية الشاعر .

(١١) « تجربة الشعرية » ، ميوان البياتي ٢ : ٨٢ ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٧٩ .

المواقف في المدافىء ، ولكن الجليد يظل على حاله مغنطياً بغللاته البيضاء كل شيء . . . » (١٢) .

ومدينة الشاعر هي وحشة ، هي حالة مستعصية على الفهم « مدينة الشاعر أوصدت أبوابها إلى الأبد » (١٣) وبالتأكيد فـ « إن الناس لا تفهم الشاعر ، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق - الموضوعية السطحية ، أما الضباب والجليد اللذان ترقد تحتها مدينة كاملة ذات أبعاد مترامية تعيش في الغموض والوحشية ، فتلك أشياء لا يفهمها الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل « ممنوع التدخين » « ممنوع البصق » « الوقت من ذهب » (١٤) .

ولكن الشاعر قادر « على تحمل النبذ والغربة والوحشة والصمت في عالم حكمت عليه فيه الآلهة بهذا العذاب ، لأنه سرق منها النار الإلهية لأخوته البشر » (١٥) حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يذبحه الساحر الذي « يغادر المدينة متسللاً في صمت الليل على أطراف

أصابعه ، بعد أن علق على بابها لافتة تقول « ممنوع الدخول » (١٦) .

هذه الاستحالة كعنصر أساسي في تحقيق العمل الجماعي المتكامل في مدينة الشاعر (أو « الشاعر - المدينة ») لا بد وأن تشير حتماً إلى بعد ديناميكي رائع في أعمال الشاعر . وهكذا فإن هذا الصراع المرير بين العناصر المتناقضة - « الذي يأتي ولا يأتي » - هذا التغير الاشكالي الحتمي بين الحلم والواقع ، بين الفعل والحلم الكامن أصلاً في شعر البياتي ، وعلى وجه الخصوص فيما كتبه خلال الأعوام العشرة الأخيرة على وجه التقريب (١٧) ، يتوجب عليه أن ينزع بالقوة إلى إبداع أو الهام راق ، مدينة المستقبل ، المدينة العليا المثالية ، « نيسابور الجديدة » (١٨) ، إنها كما يقول ماركس : عملية تكامل عناصر متساوية في المادة والمثل (١٩) أن « معنى ذلك أن بباغات الفلسفة ومروجي دعاة الأمل الكاذب ويائمي صكوك غفران المدن الفاضلة التي لم تولد بعد - ولكنهم يصرون على أنها قد ولدت - هم

(١٢) المصدر السابق ٧٩ / ٢ - ٨٠

(١٣) المصدر السابق ٨٨ / ٢

(١٤) المصدر السابق ٨١ / ٢

(١٥) المصدر السابق ٨٦ / ٢

(١٦) المصدر السابق ٨٧ / ٢

(١٧) « ويقلد قوته إزاء هذا التحول اللاواعي المتفعل من الحلم إلى الواقع ، وكما هو الشأن في جميع قصائد المجموعة ، يطير اليأس فجأة مثلاً حل فجأة . فبعد تجربة الانهيار المفجائية هذه ، تأتي تجربة أخرى من الحلم وإعادة الأمل بشكل أقوى وأحف . إنه صراع نفسي ، يحملك الثورى عدة ، إن لم يكن على مستوى عمل ، على مستوى باطن (محمد زفزاف : النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي » صفحة : ٨٩ وهو أهم مقال في الكتاب المذكور الذي أخذ عنوانه من هذا المقال) ويته زفزاف إلى أن فكرة « قبل أن ندعو إلى الحلم يجب أن ندعو إلى العمل » (النموذج الثوري صفحة ٨٨) هي فكرة أساسية عند البياتي . ويبدو لي أنه سيكون من الأهمية بمكان قراءة هذه الصفحات مع التنبيه إلى أن تفسيرات زفزاف يسودها دائماً المتصور الأيديولوجي السياسي . ولتجدر الإشارة هنا إلى أن الانطباع والتحليلات التي تضمنها هذا المقال قد قللت على ديوان « الموت في الحياة » الذي هو ديوان بالغ الأهمية بالنسبة للموضوع الذي نطرحه وخاصة بما يحويه من القصائد الثورية الثرائية .

(١٨) دراسة هذا المدافع أمر طرقة كل النقاد والمعلقين الذين تصدوا لدراسة شعر البياتي في مرحلة التضييق ، وهو أمر طبيعي ومطغى لأن الموضوع يفرض نفسه من خلال قراءة بسيطة لشعر الشاعر ، مدعومة بالتصريحات الشخصية المرفوعة للبياتي . ومع ذلك فإن - التفسيرات تختلف بطبيعة الحال أيضاً ، بصورة ظاهرة من مناسبة لأخرى وكشاهد على ذلك نقدم مثلاًين فقط : زفزاف مثلاً يعطي الأفضلية في تفسيراته للقراءة السياسية ، في حين أن صبرى حافظ يصب تحليلاً في إطار فلسفي فني أكثر اتساعاً ، ولو أنها لا تخلو من إشارات هامة للميدان الاجتماعي السياسي ، ومن هنا تبرز أهمية تلك المقدمة الطويلة التي يكتبها هذا الناقد المصري الشاب لكتاب « الرحيل إلى مدن الحلم »

(١٩) مجري الشعرية ٣٢ / ٢

العلميون وحدهم» (٢٠) . . . « وأنا في طريقي الى المدينة التي لم أصلها بعد » (٢١) . بالرغم من المحاولات العديدة المستمرة في الوصول الى الشاطيء .

حتمًا . ان فقرات كالسابقة وأخرى كثيرة مشابهة يمكن أن تضاف فتشير سلسلة طويلة جدلية من الملاحظات والتعليقات المناسبة كي تجعل في الامكان اتباع طريق استقصاء نفسي وعاطفي خاص . بمعنى أن يكون هذا البحث عن المدينة الفاضلة حديثاً ومكثراً ، دقيقاً وسامياً ففي مدينة ، كل ما فيها يكون مفسراً ومبرراً . على استحالة تتابع ذلك - فإن ملاحظات كهذه قد لا تزيد عن كونها انعكاساً وتغطية على البحث المير

عن الذات « الأنا » وعن الكينونة الكاملة التحقيق والتفسير ، وعليه فإن غيبية الديناميكية التي انتهت هو أمر يجلب بصورة رهيبية وفي نفس الوقت ، أيضاً يقلل من شأن شاعر ذي حركة و « ثورة » كالبياي (٢٢) والمؤكد أن كثيراً من الدوافع والرموز الأخرى الواردة في شعر ليس لها إلا أن تنضوي تحت لواء هذه الخاصية الشعورية الرؤيوية الخاصة عند الشاعر ، كعناصر شكلية أصيلة ومكتشفة التنظيم (٢٣) . فمع ذلك ومن خلال هذه الظاهرة المدهشة من الغموض والوضوح والتي على الدوام وبالرغم من كل شيء تعني الشعر - الذي هو طابع غموضه حقيقة واقعة - وهو الشيء الوحيد الذي يهنا الآن - تحديده بصورة جيدة ، إنه

(٢٠) المرجع السابق ٧٦/٢

(٢١) دلفت عام ١٩٢٦ وهو عام مولدى وأنا في طريقي الى المدينة التي لم أصلها بعد . والغريب أن السفر الذى هو قناع الموت والى الذى كان يحسر اللمية ، وكنت أنا الذى أربحها دائماً (تهربى الشعرية صفحة ٧٦) وجل كهذه تكشف عن أن الشاعر لديه تصور راق ودقيق الى حد كبير عن أعماله وعلى هذا المفهوم أصغر فليسو وتلفد شعر البياي . وكما نرى تكفى بالاشارة الى زلف الذى يصيب في اعطاء المفهوم بعداً عربياً كاملاً ، أما هنا في هذا البلد العربى المظبوط ، فقد ارتفع صوت ذهبي من بين مئات الاصوات العربية ، وظل يلقى الثورات - من المحيط الى الخليج - ويعزز - الانتفاضات ويضج المملاء ، في بلده كما في العالم أجمع . ولم يكن هذا الصوت بطبيعة الحال سوى عهد الوهاب البياي ، ذلك للنفى ، المهاجر دائماً بحثاً عن الحقيقة بحثاً عن المدينة الفاضلة المنسية في التاريخ ، (النموذج الثورى صفحة ٧٦ و ٧٧) وهى أحكام عهد في الكشف عن الهمد والوزن السياسيين اللذين يكمنان في شعر البياي . حول هذا الموضوع بالذات ، يمكن الرجوع أيضاً الى مقال الناقد السوري الشاب : بدر الدين المروركي : « عهد الوهاب البياي والبحث عن مدينة لم تولد بعد » المنشور في مجلة الطليعة ، دمشق ١٩٧٠ / ١٠ / ٢٤

(٢٢) أظن أنه بناء على تصريحات وانتقادات حول شعر البياي وطريقته في استخدام الرموز واتقان رسم الصور الفنية الذى أنا شخصياً احده واحدا من العناصر الأساسية في شعره يمكن الكشف عن القدرة الجبارة التى يتمتع بها في تحريك هذه العناصر ، على اسلوب « جاني » تحريكاً عميقاً . ويطبق تلك الفكرة تبرز تلك العناصر بتركيبها العميق وتلقها البراق بروزاً عظيماً الى أبهى جملة كهذه التى لتعطفها من أعمال الشاعر :

من يوقف النريف في ذاكرة المحكوم بالاعدام قبل الشق ؟

.....

كفرزال شارد تجرى كلاب الصيد في أحقابيه ، يدركه ليل ليلية

(ديوان البياي ٤٠٦/٢)

.....

من ذا الذى يغزل في الليل قميص النثر ؟

(ديوان البياي ٣٦٦/٢)

وبهذا يحل سليمان كللت في مساهمة في « النموذج الثورى » . . . « أن يؤكد على « أن صورة الحلم لا تبقى استعصية . . . بل انها تأخذ شكلاً لفظياً ،

(٢٣) وما أنه يعنى أن استخدم « الوثيقة » استخدامي « للاعراج » فاني اسمع نفسي ، الر تسجيل للملاحظة السابقة ، بتقديم اقتراح جديد : أنه عند القيام بدراسة اخرى شاملة للموضوع الذى تعالجه هنا مختصرين فقط على أحد جوانبه ، يجب أن نحلل وتدرس بعين شديدة عناصر اخرى مثل : الشارع والقهوة والرسيف . . الخ وهى عناصر عامة وفعالة ولها طابعها الخاص جداً في شعر البياي عامة .

ذلك المعنى المدهش الذي يمكن في مفهوم « المدينة » المتعدد المعاني في شعر البياتي خاصة الذي لا نجد فيه الشاعر ، من ناحية أخرى ، إلا رفيق رحله وعدم استقرار لكثيرين غيره من كبار الشعراء الغنائيين المعاصرين (٢٤) .

٢ - ثلاث مدن بعينها :

في كل هذا المضممار والمنهاج الشخصي الذي ربما اختلط فيه حتى الآن ، الضوء بالضباب بمقدرة وراثية عرقية ، نتساءل : بأي مهمة يقوم ، وأي تطور تحققه ثلاث مدن إسبانية بعينها : مدريد وقرطبة وغرناطة التي يوليها الشاعر عناية كافية ؟ هذا هو الميدان المحدد لهذا البحث .

ومنذ البداية أود الإشارة إلى أنه ليس هناك أي نوع من الفضولية أو النفعية أو الشوفانية في الاهتمام بهذا الموضوع ، وأذكر بأن معنى كهذا يمكن التماسه بوضوح كبير من نفس تصريحات الشاعر ، نلمسه بالفعل عندما تذكره بصورة تفصيلية الشخصيات شديدة التنوع ، إنسانية كانت أم ثقافية أم طبيعية ، التي راح الشاعر يختارها في قصائده . فمدريد وقرطبة وغرناطة تشكل بالضبط جزءاً من ذلك التناج الشعري الطويل

المتنوع (٢٥) وليس لدينا ما نضيفه أيضاً لما يعيننا بصورة جماعية سوى أن « جيفارا » و « بيكاسو » مشمولان في القائمة الطويلة (٢٦) .

فماذا يعني الشاعر بذلك ؟ إن كلماته في هذا المعنى كلمات كاشفة أيضاً : « حاولت أن أقدم » البطل النموذجي في عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللا نهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون (٢٧) كما أنني أشك في أن هذه الكلمات تعبر بما فيه الكفاية من الوضوح عن البعد الرمزي الذي يسعى الشاعر إليه ، ويخلعه بصورة عرضية على هذه « الشخصيات » شديدة التنوع ، بصورة جمعية مازجة ومألوفة لا يتبادر الشك إليها . أنها طريقته - في الابداع الشعري .

وسأجري توضيحاً قصيراً ثانياً ، ولو أن هذا التوضيح يؤدي في المقام الأول مهمة تفسيرية على مدى هذه الدراسة ، مهمة تكون متبناة بصورة جزئية أيضاً ، وأخيراً سأجري هذا التوضيح لما له من دور مؤثر على مستوى عال من الوضوح وتفهم النفس « الذات » ولو أن ذلك لا يعني أنه قائم على أساس نظري نابع من نفس

(٢٤) كمثالين بارزين يمكن أن نذكر : انغريتي وكلافيس . وطبعي أن تكلف لنا دراسة لوركا التي قد تكون مثيرة المعاريف وكثيفة إلى أبعد الحدود من تشابهات واختلافات

أو روابط أو بصمات أو تأثيرات مباشرة لأعمال مواطننا العظيم ليندريكو الذي حاز على إعجاب الجميع ، في الشاعر العربي

(٢٥) تمهيد الشعرية ، ديوان البياتي ٣٦/٢

(٢٦) لا أريد إغفال هذه الدراسة الأولية بالمراجع التفصيلية للاستخدام الواسع - مع أنه مصحف ومنطق عليه بصورة متواترة/ الذي تلقاه هاتين الشخصيتين « المسببتين » - كغيرهما من شخصيات ثقافتنا المترامية الأطراف والفنية في توجهها إلى الشعر العربي المعاصر . وبالتأكيد سيأتي الوقت الذي نعود فيه إلى الموضوع ، لندرس هاتين الشخصيتين في الاطار المنهجي الدقيق الذي تتطلبه .

(٢٧) تمهيد الشعرية ٢/٢ - ٣٩ . بهذا التطلع يصر الشاعر على إمكانية تسمية شعره اللغوي بالشعر الليتافيزي : « لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، ويطلب هذا معنى معاناة طويلة في البحث عن الأكنة الفنية . لقد وجدت هذه الأكنة في التاريخ والرمز والاسطورة ، وكان اختيار بعض الشخصيات التاريخية والاسطورة والمدن والأماهر وبعض كتب التراث من خلال « قطاع » من « المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور ، ولم يكن هذا الاختيار طارفاً علي ، فقد كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية » (تمهيد الشعرية ، الصفحات ٣٦ - ٣٧)

أعمال الشاعر . وسأعتبر هذه الأعمال كما لو كانت مقسمة أو مؤلفة - من الطبيعي أن تكون قد كتبت بصورة متواصلة ومستمرة لأن «الوحدة» في شعر البياتي تبدولي أساسية في أعماله بالرغم من وجود بعض المظاهر المعارضة في ثلاث مراحل متتالية ، حيث تتضمن المرحلة الأولى الدواوين المنشورة حتى سنة ١٩٦٥ ، - وتتضمن الثانية الدواوين المنشورة بين العامين ١٩٦٦ ، و ١٩٧٠ ، وتتضمن المرحلة الثالثة الدواوين المنشورة منذ سنة ١٩٧١ .

وكما أن الأمر ليس فضولياً إقناعياً فإنني لا أود الآن الدخول في تبريراته الملحة - بمصادرها الجيولوجرافية الواردة المثبتة ، باعتبار أن هذا العمل في مجمله يقع خارج اهتمام هذا البحث ، الذي هو بحث ذو طابع عام في شعر البياتي . ومع ذلك ، فمما يشار به إلى الشطر الأول أكتفي أيضاً بإيراد نفس الحجة القوية التي قدمها الشاعر بصورة مختصرة ومبسطة « وإذا كنت أعود هنا للحدث عن تحريقي الشعرية مرة أخرى ، فذلك لأنني قد تخطيت الشاعر الذي كتبه قبل ثلاثة أعوام . فلقد ولد في خلال الأعوام الثلاثة هذه « الذي يأتي ولا يأتي »

و « الموت في الحياة » وهو أن ديواني الجديد « الكتابة على الطين » بدأ يلقي أبوابي بعنف في هذه المرة ، وهو أن أولي قصائده قد بدأت تتبرعم (٢٨) والبديهة التي لا جدال فيها هو أن اهتمام ودراسة النقد التحليلي لشعر البياتي يعايشان هذه المرحلة الجديدة المختلفة التي تبدأ سنة ١٩٦٦ ، بصدر ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » وتبلغ الأوج بصدر ديوانه التالي « الموت في الحياة » الذي سيتضح فيه مفهوم « غرناطة » وضوحاً كبيراً (٢٩) الأمر الذي يساعد على وجود المرحلة الثانية ، ولدى قناعة شخصية بأن ديوانيه الأخيرين : (قصائد حب على بوابات العالم السابع » و « سيرة ذاتية لسارق النار » يعطيان صورة مختلفة لهذا الشاعر ذي الطفرات الفجائية منقطعة النظير (٣٠) ولو أن تمهيداً كهذا يرتبط مباشرة وأكرر بأنه لا يستطيع أن يكون أقل من ذلك - بإنتاجه السابق (٣١) .

ثالثاً - البواغث والرموز في المدن الثلاث :

١ - المرحلة الأولى :

لا شك في أن مدريد هي المدينة التي ستحظى أساساً

(٢٨) تحريقي الشعرية ٣٠ / ٢

(٢٩) بالرغم من أنه في ملاحظات لاحقة ستوفر لنا فرصة تقديم بعض الملحقات النقدية المناسبة حول ما نحن الآن بصدده فإني سوف استبق الأحداث فأقول بأن الشاعر نفسه قد منح ديوانه الأخير هذا « الموت في الحياة » اهتماماً بالغاً ، إما ديوان الأخير ، الموت في الحياة فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى أجزاء وأنا اعتبره من أخطر أعمال الشعرية لأنني اعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ومن خلال فكرة الثورة التي هي عبور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، هربت من سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمة العربية خاصة ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضاً (تحريقي الشعرية ، الصفحات : ٤١ - ٤٢)

(٣٠) النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٩٠

(٣١) زيادة على ذلك ، يمكننا أن نؤكد على أن مسيرة البياتي التطورية هذه بأكملها تقوم بالتمسك على خاصية أخرى في شعر البياتي ليست أقل أهمية : إنها وحدانيته الجذرية وأصله الحقيقية الملائمة . هي خاصية سامية التركيب تكشف عن التناثر أو التناقض الظاهري الذين يميز أعمال كبار المبدعين ويقف بها على خاصيته تلك ذات الطابع الانساني الاصيل الذي لا يلبس . وأظن - دون أن تكون لي نية في القلم أي معيار نقي - غير شرعي « للمقارنة » أنه في أعمال شاعر كاتوليك متشاك ومثلاً ، أوديلان تومبس أو غير تاندو يمسوا أو أعمال أي شاعر آخر كبير ، لن يكون « المضمون » و « الحدث » - بالمصطلحين المعززين للتأويل ، الأمر الذي يخلق لهؤلاء الشعراء عظمته الجماعية والفردية . وقد رأى النقد العربي للمعاصر أنها هذه الخاصية في شعر البياتي وبهذا المعنى يمكننا على وجه التحديد أن نشير إلى ما ورد في صفحة : ٣٧ من كتاب عبد العزيز شرف : الرقعة الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، و صفحة ٧٧ من كتاب النموذج الثوري

وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران
القديمة

وعلى الموق ، وفي أحياء شيكاغو
الدميمة (٣٢) .

ويحتفظ طابع الاشارة الى المدينة بنفس صورته في
دواوين لاحقة ، كما هو الحال في قصيدة مهداة ، بطريقة
ليست أقل إيجاء ، الى غوركبي :

منازل الأحباب في الدرب
مضيئة

فانزل على الرحب

بحارة « الفولغا »

وعمال « مدريد »

يغنون من القلب :

رفيقنا (٣٣)

أو في قصيدة أخرى بعنوان « أبو زيد السروجي »
المحتال الشهير ، بطل مقامات الحريري (٣٤) البطل
غريب الأطوار الذي يمثل نموذجاً لعدم المبالاة
اللاشعوري أمام المآسي الإنسانية الكبرى التي تحدث في
أي مكان وزمان :

كان يغني

عندما أغار هولاء على بغداد

واستسلمت « طرواد »

وعلقت في قلب « مدريد » وفي أبوابها

الأعواد (٣٥) كما يجب ان نري كيف يقفز

ذكر مدريد في إحدى قصائد الشاعر التي

تقوم على شخصية إسبانية أخرى ،

بأكبر قدر من الاشارات في شعر البياتي . . وليؤخذ
كمثال على ذلك المقياس الكمي لهذا العنصر فإنه
سينعكس ، مع ذلك بشكل مناسب عندما يكون
المقياس الكيفي المحتمل للمقارنة مقياس للجميع .
فمدريد ستكون أكثر المدن الثلاث التي نحن بصدددها ،
وروداً وتردداً في أكبر عدد من القصائد ، ولكن الذي
يعلن ويرى بصورة أكثر اتزاناً وثباتاً ، هو ببساطة الأكثر
شهرة ، ولذلك سبب يستطيع تفسيره تفسيراً كالياً : انه
استخدام ذلك العنصر استخداماً سياسياً واضحاً .

وعليه ، فنحن لا نستغرب أن تكون هذه المرحلة
الأولى من حياة البياتي في مجموعها أكثر مراحل حياته
انجهاً نحو اليسار . وبالفعل تبدو مدريد هي المدينة
الوحيدة التي تحظى في ضوء هذه النظرة وبإيمان لا يقل
صلابة عما أشرنا ، بنصيب الأسد من هذه الاشارات
حيث يظهر أول ذكر متكرر لهذه المدينة ، في ديوانه
الثالث وبالتحديد في قصيدة « رفاق الشمس » حيث
تأتي مدريد مصحوبة بمدينتين أخريين هما : طهران
وشيكاغو اللتان لا يمكن أن تقعا موقعاً حسناً من شاعر له
موقف البياتي العقائدي :

على أبواب مدريد ، انتظرنك طويلاً .

ولعينيك ، رفيق الشمس ، خضبتنا

الحقولا .

وافترشنا الأرض في أسواق (طهران)

القديمة

وأكلنا الشوك والصبار في أحياء

(شيكاغو) الدمية

(٣٢) ديوان البياتي ١ / ٣١٠ دار العودة ، طبعه للطبعة ، بيروت ١٩٧٩

(٣٣) ديوان البياتي ١ / ٣٥٠

(٣٤) أدب شرقي (تولى سنة ١١٢٢ ميلادية) يعتبر واحداً من أساتذة هذا النوع من النثر - الملقب ، الذي هو فن عربي أصيل يجد البعض له مشابهاً في قصص الشطار ،

والقاري - . الاسباني المهتم يمكنه مراجعة كتاب خوان بيرلث شديد التوثيق « الادب العربي » صفحة ٩٩٢ وما يليها وصفحة ١٢٥ وما يليها « برشلونة الطبعة الثالثة ١٩٧٢

(٣٥) كلمات لا تموت ، ديوان البياتي ١ / ٥٦٩

مشهورة ومحبة جداً لدى البياتي ففي
قصيدة « الى بابلوبيكاهنو » يرد ذكر مدريد
على هذه الشاكلة :

أغنية اللون الجريح تعبر
النهر
تنث من أهدابها رائحة المطر
تغمز للقمر
ترقص حول نفسها
تضاجع الزهر
تريح نهديها على الوتر
تصبغ جدران مقامي الفجر
تستولي على كابة الحجر
تشخذ من مدريد
في بيوتها
خناجر الفجر
تمزج في خصلتها السماء
والعالم والقدر
وتحرم البشر
من نومهم
من أن يموتوا في سراديب من
الفجر (٣٦)

ولكي نصل الى ما تبدولي أنها أكثر الاشارات كثافة
وحدوثاً خلال هذه المرحلة ، نقدم الجزء الأول من
القصيدة المهداة الى « ارنست همنغواي » والتي فيها يأتي
الشاعر على ذكر لوركا وغرناطة :

الموت في مدريد

والدم في الوريند .

والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أحزان أسبانيا بلا حدود
لمن تدق هذه الأجراس
لوركسا صامت
والدم في آنية الورود

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت ، والاطفال في اليهود
يبكون
لوركسا صامت
وأنت في مدريد
سلاحك : الألم
والكلمات والبراكين التي تقذف بالحمم
لمن تدق هذه الأجراس ؟
أنت صامت ، والدم
ينفضب السرير والغابات والقيم (٣٧)

انه سباق شعري مختصر ، لكنه واضح عن « الموت
في مدريد » ، عن المدينة الضائعة المكبل بالاعلال ،
المدينة التي لنفس السبب يحلم باستعادتها ، وليس غريباً
أن تتكشف نوايا الشاعر فيما بعد ، في نهاية قصيدة من
قصائد هذه المرحلة الاولى ، قصيدة ذات طابع غنائي
مهداة الى زوجته : هند . ويلاحظ من ناحية أخرى أن
نبرة حزن واضحة قد ظهرت في أعمال الشاعر ، كما
يتضح بأن شعره كان يتعرض لخطر أن يتحول ويظل
منحسراً ببساطة داخل سلسلة من منشورات الهجاء
وردود الفعل البشرية المتمشية مع ما هو سائد في
المجتمع . لكن البياتي يشرع في سلوك «دروب» تغص

(٣٦) النار والكلمات ، ديوان البياتي ١/ ٦٥٣ - ٦٥٤

(٣٧) المصدر السابق ١/ ٦٠٥ - ٦٠٦

بالمصاعب والصراعات دون أن يتخلى قيد أنمله عن المبدأ
الانساني الاصيل الذي انطلق منه ، ولا عن مفاهيمه
الاصيلة النزيهة . ولأن فترات النفي الطويلة
والاضطهادات والآلام والاحباطات أخذت تنال منه فان
رياحا جديدة أخذت تهب على شعره :

عيناك « مدريد » التي استعدتها

عيناك « قندهار »

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيهما ، احترقت (٣٨)

وخلاصة القول أن نتاج هذه المرحلة الأولى يكشف
بوضوح عن الغرض السياسي المقصود من استخدام
الموضوع الاسباني استخداما يكاد يقتصر على الإشارة الى
مدريد ، كما سبق وأن نوهنا في البداية . فمدريد مدينة
ضائعة ومنكوبة . مدينة « علوه » . ولكنه سيكون من
المناسب التذكير هنا بأن مدريد تظهر أيضا أمام الشاعر
وبطريقة ما ، مدينة رفض وخيبة أمل : انها مدينة كريمة
لأسباب سياسية واضحة ، وليس لأسباب شخصية .
كما أن وصف مدريد بالمدينة الزائفة هو وصف لا يقلل

من شأنها ، حسب اعتراف الشاعر نفسه ، فهي التي
أحدثت الصدمة الأولى في نفسه (٣٩) بهويتها المجردة من
الانسانية ، فهي مدينة « الاسمنت والحديد والصفائح
وعلب السردين وكل شيء يثني به ، ويتآمر ضده . فلم
يكن هناك مكان في علب السردين هذه للعشاق
التواجدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن فم الثاني في
الغلام . ان مدنا كهله ، لا تلبث أن تنفض بكلاب
صيدها ، وذباها على جنة أهل الحب وتحيلها الى أنقاض
ورماد ، لأنها مدن تعادي الله والانسان والحب ، ولا
مكان فيها الا للسيارة واللصوص والسطار والمخلوقات
التي كانت بشرا » (٤٠) وساء كان الأمر مع أو ضد (وهي
قضية ، امكانيات النقاش فيها كبيرة جدا) فإن خاصية
« الاستحداث » هذه لا تقتصر فعلا - كما أظن - عند
البياتي ، بالعاصمة الاسبانية (٤١).

٢ - المرحلة الثانية :

وكما أسلفت ففي هذه المرحلة الثانية سأتناول نتائج
الكاتب الشعري الذي ظهر في مجلد واحد يتضمن ما

(٣٨) سفر الفجر والثورة ٢/ ٢٠٥

(٣٩) « وكانت الصدمة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، قامت بالصدف وفرضت علينا ، لم تكن تلك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها بيهلوان أو
مهرج يلصق كل ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها أما اصحاب المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة فقد شعرت بأنها
ماتت وانحطت الى الابد ولم تكن أرجو لها العودة ، وانما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير بعائنه ويلدوب فيه . ومن هنا كلفت الثورة على المدينة
رفضها لشكلها القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا ، وانما كان بادرة التمرد هو الذي ولد الثورة » (تجريبتي الشعرية صفحة : ٨) وسيكون من الأهمية بمكان أن نعرف أيضا ، كيف
كانت للشاعر ، في بغداد تلك التي قضى فيها طفولته المزيفة ، تصورات الأولى المرحبة المتكاملة عن الموت : « الحياة التي كنا نعيشها في تلك الوقت كانت أفسه يملوت لسه ، كنا
نعاني للموت وتنفضه ، وكانت المقبرة قبائنا ، فلا يمر يوم الا ونرى الموتى الذين يشعرون الى مفاهيم الأخير . وكنا نسير وراهم ، نحن الصغار لنشاهد عملية دفنهم فعملية
الموت ، موت الانسان وموت الحيوان كان أمرا مألوقا لدينا . . نعم ، كان للموت في كل مكان . . ومع أننا كنا صغارا فقد كنا نسمع بأننا نعيش بلا مستقبل « الثورة لا تحمد أبدا
والحب لا يموت » مقابلة أجراها مع الشاعر ، عصام محفوظ ، ونشرت في صفحة : ٥٨ وما يليها ، عدد ٣٧ سنة ١٩٩٨ من مجلة « شعر » البيروتية وترجمها تيديريكو لاروس الى
الاسبانية ، مجلة للنارة العدد الاول صفحة ١٣٢ وما يليها ، مدريد في ربيع ١٩٧١

(٤٠) تجريبتي الشعرية ٢/ ١١١-١١٢

(٤١) أقول ذلك في نفي وزهني أن أطرح سؤالا وقضية ، ولو أنه في ذلك يتوجب علي الآن ، أن ادخل في أسلوب التعميم اللعميم . فالسؤال هو : الى أي حد تبدو اسبانيا لي
نظر رجل فكر أو مبدع أدبي أو مفكر عربي في عصرنا ، مشابهة لبلد حديث ومتطورة يمكن مقارنتها ببلد الغريبة التي تنتمي اليها ؟ أظن أن القضية المثيرة على هذا
السؤال ستكون مثيرة للمواطن ويتوجب عليها أن تتخلص من ردود الفعل المزاجية العاطفية السريعة التي تصدر عن كلا الفريقين ، وفلك كي تدرس القضية بكل الدقة التي
تستحقها ، والاسهاب الكافي للتميز بين محولاتها المتعددة وفروقها وتناوبها للثورة .

نشر على مدى خمس سنوات : ١٩٦٦ - ١٩٧٠ . وكما أشرت فهناك نهج له ما يبرره بصورة كافية ، يهتم بالخط التطوري في شعر البياتي ، ولو أنه في أحد جوانبه لا يصدر عن تقاليد مرعية بعينها ، كما هي العادة في تقسيمات من هذا النوع . ومع ذلك فإن ديوانه « الذي يأتي ولا يأتي » يحدد بأصالة مرحلة من المراحل ، كما يتضح أن الخط الغالب على الموضوع والأسلوب هو طابع هذا الديوان الذي سيستمر بصورة أساسية في الدواوين التالية مباشرة . مع أنه لا نخفي أن هذا الديوان الجديد مرتبط بوضوح بما سبقه (كما أشار إلى ذلك النقاد)^(٤٢) الأمر الذي جعله أيضا عملا أصيلا بصورة مطلقة ، ويمكن أن يعتبر ، بصيغة ما كبرهان « ناف » أو مخف من حدة تأكيدنا السابق .

ولكي نعطي تصورا إجماليا - ذا طابع ظاهري على الأقل - تقريبا لهذه المرحلة ، يهديرنا أن نأخذ في الاعتبار أننا ندرس مرحلة ذات دور خلاق ملحوظ عند الشاعر : ستة دواوين في خمس سنوات تكشف بجلاء عن هذا الدور الخلاق . كما تهدير الإشارة إلى أن بعض القصائد التي تظهر في هذه المرحلة كانت مشمولة في مرحلة سابقة^(٤٣) .

وقد أشرت من قبل إلى أنه لا توجد نية تدفعني إلى دراسة أعمال البياتي في مجملها دراسة عميقة ، أحاول فيها بصورة ، ملائمة وموثقة ، تحديد مراحل النمو أو التطور المحتملة وعليه سأتوقف عن الإشارة لأي

تفصيلات عن الاختلافات أو الأشياء الجديدة أو العناصر التي تضيفها هذه المرحلة لسابقتها ، أو سأخفض من هذه الاشارات إلى الحد الأدنى ، الذي يسمح بذكر بعض التفصيلات ذات العلاقة المباشرة بالموضوع الذي نحن الآن بصدده . كما أود التأكيد على ملاحظة بسيطة أساسية قد تكون أقوى وأهم بكثير من الملاحظات التي سأقدمها لك حالا كاقترح بسيط ذي طابع مقارن في المقام الأول .

وقد لاحظ أحد النقاد في هذه المرحلة من شعر البياتي ظهور وتطور أسلوب وصفه بالقصصي أسلوب ينعكس واضحا على زمن القصيدة^(٤٤) ونحن هنا على الأقل ليس لدينا أية نية في تقديم تفسيرات مغامرة أو إقامة تقريبات سطحية مجردة من السند النقدي والتوثيقي الكافيين ، ولكن ذلك لن يمنعي من تقديم اقتراح استقصائي ، ذلك أنه سيكون من الشيق جدا أن نقارن ظاهرة كهذه من حيث الشهرة والاهمية (من خلال المضممار ظاهري التحقيق عند كل شاعر أو مبدع) بأخرى مشابهة عند شاعرنا بيثني اليكسندري الذي لفت يوسونيو الانتباه حوله بوضوح وجلاء حيث درس الناقد بذكاء ظاهرة كهذه معتنيا بظواهر الأسلوبية البارزة الأمر الذي قد يعنينا عناية كبيرة عند دراستنا للبياتي ، ويفتح الباب واسعا أمام تفسيرات أفضل للشعر الغنائي الواقعية . من هذا القبيل يقول يوسونيو في حديثه عن اليكسندري : « كل ذلك إجمالا إلى جانب خاصيات

(٤٢) هذا الديوان مرتبط بصورة خاصة ومباشرة بنهوائه السابق « سفر الفقر والثورة » الذي يعتبر ، عادة بداية مرحلة جديدة تواصل في الديوانين التاليين اللذين يجماعنا هنا بصورة أكبر الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » وهذا الشأن يمكن مراجعته كتاب عبد العزيز شرف سالف الذكر ، صفحة ٣٧ ، وكتاب شوقي خميس سالف الذكر ، صفحة ٨١ - ٨٢ . ومحمد زفزاف في المرجع السابق صفحة ٧٧ ويقول هذه الحقيقة : حقيقة المعالجة البسيطة التي يحظى بها هذا الموضوع المحلي الإسباني في ديوان « سفر الفقر والثورة » مقابل المعالجة المسهبة النموذجية التي يحظى بها نفس الموضوع في الديوانين التاليين فإني أميل هنا إلى التقسيم الذي أقدمه .

(٤٣) هذا ما يحدث ، على الأقل ، في بعض قصائد الديوانين : « هيون الكلاب الميتة » و « يوميات سياسي محترف » الموزعة بالسنوات : ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ .

(٤٤) تحليل كلفت : النموذج الغروي ، صفحة ٣٩ وما يليها .

أخرى لا تزال أكثر جوهرية سنعلق عليها في صفحات قادمة يجعلني أقول بمعنى قد نتوصل فيما بعد الى فهمه بصورة أفضل أن « قصة القلب » هو عمل واقعي» (٤٥).

واعترف بأنه سيكون من الأهمية بمكان ، بالنسبة لي ، أن استخدم هذا التعليق بصورة عرضية في تسجيل اقتراحين حول شعر البياتي ، ومن ثم سأفسر الاقتراحين تفسيراً كافياً في اتجاه مختلف . وبطريقة بالفعل غير معتادة . فهل سيكون ملحوظاً في شعر البياتي على طول هذه المرحلة الثانية تطور مشابه في الواقعية ؟ فعل أي حال ، وعلى خلاف ما هو معتاد قبوله كأمر لا يقبل النقاش ، أصر منذ الآن وربما بصورة مدهشة ، على أنه من المناسب أن نقول بأن الأمر يتعلق بواقعية إنسانية أصيلة ، عميقة في تركيبها - أرجو أن نكون قد وفقنا في وضع هذه الصفة - قضية في مجملها ، وعليه فمبدأ أن كان البياتي يكتب الموضوعات المطروقة وحق منشورات « الواقعية الاجتماعية » التي تبرز في جزء كبير من أعماله السابقة وأن الجذور العميقة فيما هو سياسي ، وأصل التضحية في سبيل هذه الواقعية . ففي هذه اللحظة على الأقل ، يظل الاقتراح قائماً .

لا شك في أن تناوباً عميقاً في النظرة الوجودية الداخلية عند الشاعر ، قد ظهر في هذه المرحلة . إنه تناوب شديد الالتصاق بإحساس شخصي داخلي متيافيزيقي جديد ، بالزمن والأحداث والأشخاص ،

في لحظة اضطراب وتآلف داخلي جماعي وفردى في نفس الوقت ، تآلف ذواً مكانيات خلق هائلة . إنها في الحقيقة أول عملية تكوين خصبة في الاختيار الرمزي الأسطوري وفي هذا الصراع المستميت لتجاوز القوالب التي لا تزال تشكل آخر معالم الشعر الاجتماعي الملتزم بأكمله» (٤٦) على كل حال فالتقاد العرب الشباب الذين نشأوا نشأة أيديولوجية ملتزمة واضطلعوا بما فيه الكفاية على قراءات أجنبية لا تتشابه في أغلب الأحيان كثيراً ، قد رأوا أن « البياتي » قد تخطى مرحلة التعبير الرومانسي في سنوات التمرد وتخطى مرحلة التعبير الواقعي البسيط المتضمن تصوراً أيديولوجياً مجرداً للحياة في سنوات الثورة ، ودخل منذ ديوان « سفر الفقر والثورة » في مرحلة التعبير الشامل عن الواقع الذي انكشف أمام عينيه بأبعاد شديدة التعقيد حيث لم تعد الرؤية تعبر عن حالة سيكولوجية من حالات النفس أو عن موقف إنساني محدد وإنما تضم الحياة بمتناقضاتها البالغة الخصوبة حيث يمتزج تاريخ الإنسان بحاضره كما تمتزج الأسطورة بالواقع (٤٧).

فالتواجد يبدأ في تفسير نفسه حسب منهج واضح ورفيع المستوى ، منهج خصص فياض ذي رسالة . فهو يفسر نفسه حسب منهج الثورة المستمرة ، ولو أن ذلك لا يعني أن يكون الطريق طريق ثورة متصصة انتصاراً دائماً أو مرحلياً ، إنه جرثومة أو سفالة فتاكه في طور الاكتمال أكثر منه تحقيقاً انتقالياً سريع الزوال ، إنه انطلاق إنساني جديد يتجسد في نوع رئيسي جديد أيضاً :

(٤٥) كارلوس بوسولير : شعر بيتي أليكسندري ، الطبعة الثالثة ، صفحة ٩٣ مدريد ١٩٦٨ .

(٤٦) « يمكن للتعالم الطبقة بصورة حازمة أن توحى بالفعل ، شعر راق يكون ذلك برأس الجمود العقلي والسماع بأكبر قدر من الحرية في تطبيقها ، ويكون ذلك صالحاً للتطبيق على العالم الخالي الذي كثير من تعاليمه مطبقة بدقة وصراخه بالفتن ولا مثل لها من قبل ، هذا في حين أن الشعر يقوم على مزاج شخصي متنام ، فالفجوة الواضحة بين العقيدة والفهم كبيرة جداً ، للدرجة أن أفضل الشعراء لا يستطيعون سدما حق ولو بشيء من النجاح الموفق وبالرغم من جهدهم يمكن أن لا تكون وحيمة العواطف فائتظلاً دائماً دون المستوى المرجو منها » س . م . بوره : الشعر والسياسة بين سنتي ١٩٥٠ - ١٩٦٠ ، المجلدات : ١٧٥ - ١٧٦ ، بوليس أبرمس ١٩٦٦

(٤٧) شوقي الخميس : نفس المرجع ، صفحة : ٨١

« الثوري في ثورة مستديمة »^(٤٨) قادر على مجازاة علم الأجناس النظري المثالي وإبراز نماذج تاريخية ملائمة ومنوعه .

أ - مدريد

في هذا المضمار الجديد ومن خلال معالجة المفهوم المطروح طرحاً رمزياً قيمياً ، تدخل - كما سنرى - إشارات لمذن إسبانية جاء ذكرها في قصائد المرحلة الثانية من شعر البياتي . ونخص بالذكر من بين هذه المذن . مدينة مدريد ، المدينة الوحيدة التي ظهرت في مرحلة سابقة . ففي قصيدة « الوريث » ذات العنوان قوي الدلالة - دلالة استقبال أساسية ، معاصرة ومستمرة - يمكن ملاحظة اللهجة الجديدة التي تتناول الموضوع السياسي بصورة أسهل . ويطلبها في حالتيه الأصلية والمعدلة :

يحف في عيون بوذا النور

تنقطع الجذور

وآخر السلالة

حفيد هوميروس في مدريد^(٤٩)

يعدم رمياً بالرصاص ، ارم العماد^(٥٠)

تغرق في ذاكرة الأحفاد

مات المغني ، ماتت الغابات

وشهريار مات

وريث هذا العالم المدفون في أعماقنا يموت^(٥١)

في جزء بارز جداً من هذا الديوان : « الذي يأتي ولا يأتي » يُلاحظ جو من اليأس والفتور البارد ، واضح جداً ، ومنعكس تماماً في هذا المقطع ، جو من الفتور واليأس يظل حاضراً بصورة لا تقل عما هي عليه في مقاطع أخرى من قصيدة لعنوانها نفس الدرجة من الدلالة : « خيط النور » فتور ويأس كذروة نهائية عليا لقلق جدلي دائم ، في ظل توازن صعب يكاد يكون مستحيلاً . هكذا نرى كيف يأتي موضوع مدريد في هذه القصيدة الثانية بإشارة تعد املوحة في طابعها ذي الجذور الاسبانية : انها الاشارة الى مصارعة الثيران التي هي مع ذلك موضوع لم يستخدمه البياتي قبل هذه المرحلة :

رأيت : يصارع الثيران في مدريد

يغزو قلوب الغيد

يضحك في أعماقه ، منتظراً ، وحيد

.....

... ..

رأيت يصارع الثيران

مضرباً بدمه ، يصصره قرنان

... ..

مناضلاً يموت في مدريد

مضرباً بدمه وحيد

(٤٨) انظر عبد العزيز شرف : المرجع السابق صفحة ٦٨ والبياتي نفسه يحدد هذه التحولات في الهبة الاسلمية لشعره : بداية من « كنس الشوارع » أو « النائر » أو « النائر غير المنظم » في الديوان ، ألبانق مهممة ، إلى « الثوري المنظم » في الدواوين « المجد للأطفال والزيتون » ، و « اشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة من برلين » و « كلمات لا تموت » وإلى الثوري في ثورة مستديمة « في الدواوين » « النار والكلمات » سفر الفكر والثورة ، و « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » (انظر : تجريري الشعرية الصفحات ٣٦ - ٣٧) .

(٤٩) « هذا الحفيد هوميروس » الذي يسقط بمدريد صريع رصاصات ، هو كما رآه النقد ، غرثيه لوركا (انظر مقالة عبد المنعم الحفني في النموذج الثوري ... صفحة ١٠٧) (٥٠) ارم : هي ملهبة اسطورية يحتمل أن يكون القرآن قد ذكرها ، وقد أتى ذكرها أيضاً القصص العربي في المصور الوسطى ، وهي أيضاً موضوع من موضوعات شعر البياتي : « لقد - هزئت ارم العماد أو منهبة العشيق آلاف المرات في البحر ، وعادت إلى الظهور وكلما بعدت أبداً المحبون في سيرهم اليها ، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين اليها » (تجريري الشعرية - الديوان ١١٣/٢)

(٥١) ديوان البياتي ، ٢/٢٤٩

تحت قرون الثور أو في ساحة الاعدام^(٥٢)

... ..

رأيتُه يمتد من جيل الى جيل كخيوط النور

في عالم الفوضى وفي تزاخم الاضداد والعصور

... ..

رأيتُه : يولد في مدريد

في ساحة الاعدام أو في صيحة الوليد

متوجا بالغار

تحوم حول رأسه فراشة من نار^(٥٣)

ان الاشارات الهامة التي تظهر في ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » بصورة متفرقة في العديد من القصائد كما لو كانت مذابة فيها ، تواصل الظهور بصورة واضحة في ديوان « الموت في الحياة دون أن تفقد طابعها وشكلها الأساسي : وتستمر الاشارات الأساسية الجدلية التي هي بطبيعة الحال ذات وجهين ، لكنها في نفس الوقت مشتركة أيضا . فمع أنها موجهة انجهاات متعارضة نجدها منصهرة ومتراصة بهذه الرؤية العدائية شديدة التأصل في شعر البياتي : رؤية الموت والظلام والصمت :

نسيْتُ ، فالأموات

لا يسمعون هذه الصيحات

لم يبق لي أحد

الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامتي الوداع

كنا معا نذكر سر الموت والحياة

كنا معا ، فأه

... وخيم الليل على « مدريد »

وسقط الجليد

غيبا بيده البيضاء وجه العاشق الشريد

ويعلن العمل الثوري :

كنت على ظهر جوادي الأخضر الخشب

أقاتل الاقزام في مدريد^(٥٤)

ويرفض الجريمة البريئة في قصيدة مركزية من الديوان ، سنشير اليها فيما يلي ، بصورة أكثر تفصيلا^(٥٥) . نجتمع بين تعبيرات وموضوعات أجاد الشاعر استخدامها :

أيتها النافورة الحمراء

أسواق « مدريد » بلا حناء

فضمخي يد التي أحبها ، بهذه الدماء

يا صيحة المهرج - الجمهور

ها هو ذا يموت

والثور في الساحة مطعون ، بأعلى صوته يخور^(٥٦)

ويقدم أيضا الصورة المقابلة تماما ، وهي صورة

مكملة منصهرة مشحونة بالأمل والمستقبل :

(٥٢) في هذه الترجمة (وجود قلما يظهر ويمكن قلده بسهولة) يتوجب الحذر لكي لا تتمخض ردود فعل خاطئة لدى أنصار الترجمة الحرفية ، ولأنه لن يترجم عبارة « ساحة الاعدام » الواردة في النص العربي بعبارة « الساحة الكبرى » ولأن ذلك قد يخلط بين حقائق كثيرة في الترجمة وأن الترجمة التي ذهبنا اليها تزيد المعنى إيحاء ، وفي المقاطع الأخرى الواردة هنا يمكن أن يظهر مثال مشابه ، ولكننا نكتفي هنا بالإشارة العامة .

(٥٣) ديوان البياتي ٢/ ٢٥٨

(٥٤) هذا مقطع من قصيدة مهندلة إلى الشاعر العربي « ذلك الجن » الحمصي (الموت في الحياة الديوان ٢/ ٣٥٥) الذي عاش في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين الذي باسمه تمنون القصيدة . انها أحد أمثلة الثمرة الكثيرة التي يتبعها الشاعر ، متجاوزا الحدود الزمانية والمكانية ، وفي الملاحظات الواردة في نهاية الديوان أشار البياتي إلى شاعر حمص هذا بأنه : « وقع في غرام جاربه روميه ، حتى أنه من فرط حبه لها وغمرته عليها ، قطعها وأحرق جثمانها وحلقت رملها بالتراب وصنع منه قدحا لحمرته ، ليهضمها اليه إلى الأبد ، ولكي لا يشاركه فيها أحد » (الديوان ٢/ ٤١٦)

(٥٥) المقصود هنا هي قصيدة « مرآتي لوركا » (الديوان ٢/ ٣٤٤) التي ستملح بصورة أوسع عند الإشارة إلى غرناطة .

(٥٦) ديوان البياتي ٢/ ٣٥٠

نولد في « مدريد »

تحت سماء عالم جديد^(٥٧)

تبكيه جنيات بحر الروم
وقاطفات زهر اللؤلؤ والكروم^(٥٨)

ج - غرناطة :

وغرناطة هي المدينة الأسبانية التي تبدأ في الظهور ،
في هذه المرحلة كأقوى مركز يجتذب شعر البياتي ويشحنه
بمضمون رمزي هام قريب من القلب . وكما سنرى ،
فإن الإشارة إلى لوركا وغرناطة - وهما بالفعل لا ينفصلان
بل يأتيان مندجين كما لو كان البياتي لا يسمح لهما بالظهور
على طبيعتهما كعنصرين منفصلين - قد ظهرت في أولى
القصائد الثلاث المهداة إلى همنغواي ، وهي القصيدة
التي سبقت ترجمتها .

ففي الديوان الجديد « الموت في الحياة » يبرز عنصر
على درجة كبيرة من الأهمية . عنصر هام في صورته
ومعناه ، سيبرز في صورة شاعر عبقرى الشخصية ،
نعم . إن « الملاك » فيديريكو غرثيه لوركا هو الآن في
نفس بيته الغرناطية ، وهذا الأمر بالنسبة للشعراء
العرب الشباب « الناكثين بالعهد » - كما ذكرت في
مناسبة أخرى - لا يشكل فقط ، حافزا على الترجمة
والدرس بل يعتبر أيضا موضوعا خاصا بالشعر - موضوع
مضطرب ومتحرك ، مطلق من عقالة وذو تدفق غنائي .
والرائع والمثير في الأمر هو أن صورة الشاعر الغرناطي
العميقة المهمة الاصلية ذات الدلالة الواضحة تحرك
الهام الشعراء العرب الشباب كما لو كانت مهمازا ،
لعبقريتهم الشعرية ، فيديريكو غرثيه لوركا هو صرخة

وفي قصيدة أخرى هامة أيضا في المجموعة بعنوان
« الموت في الحب » يتحكم الشاعر في الاختيار
الاسطوري تحكما كاملا ، وعندما تختلط في مقطرة ، في
درجة الغليان رموز قديمة من منطقة البحر الأبيض
المتوسط أو الشرق الأدنى برموز أخرى من الغرب
الحديث (مندجة أيضا بأصداء انثربولوجية عميقة) نقرأ
في مطلع القصيدة الوارف الظليل :

فراشة تطير في حدائق الليل ، إذا ما استيقظت
باريس

يتبعها « أوليس »

عبر الممرات إلى « ممفيس »^(٥٨)

ب - قرطبة

وفي نفس المجموعة الشعرية : « الموت في الحياة »
تظهر (إشارة لقرطبة التي أعرفها عند البياتي ، ولو أن
ذكرنا كهذا ، حتى الآن وببساطة سيكمل - كما يبدو لي -
دورا تعريضا تظهر هذه الأشياء في قصيدة : « عن
الموت والثورة » المهداة إلى تشي جيفارا^(٥٩) ففي الإشارة
إلى قرطبة يكاد لوركا يكون مشمولا بصورة مؤكدة :

كان مغني « قرطبة »

ملطخا بالدم فوق العرب

(٥٧) ديوان البياتي ٢ / ٣٤٠

(٥٨) كما هو الحال في شعر مناطق أخرى كثيرة من العالم فإن العنصر الاسطوري الجماعي - يكون عادة غير مميز وإذا استخدم القناع ، وتنتجا حقيقيا ذا ثقاف واضح - يحظى
بمكثاة بارزة جدا في الشعر العربي . إن هذا الذي تشير إليه إشارة هامة يمكن أن يصلح للتطبيق على البياتي الذي دون شك يظهر عنده مثل هذا الاتجاه المسيطر وتكون مساهمته
قليلة جدا في تطبيع الصوت ، وحفا فاته بالحساس الداخلي يمزج للوضوع مزجا همتا .

والاشارات المرجعية الموضحة لهذا الموضوع قد تكون كثيرة ، ولكنني الآن أكتصر على إحالة القارئ المهتم بالموضوع إلى مساهمتي المخصصة في « مؤتمر الثقافة الأوروبية والثقافة
العربية » المقفود في البنتقية سنة ١٩٧٤ بعنوان « أساطير البحر الأبيض المتوسط القديمة في الشعر العربي الغلاب » وهي ما ضمتلما كتابنا هذا بعد أن ترجمناها إلى الأسبانية .
(٥٩) شخصية أصبح ألزها في الشعر العربي المعاصر يستحق دراسة لأسباب كثيرة من بينها محاولة توضيح ما هو مبتذل وما هو أصلي له حضوره الملح .

(٦٠) ديوان البياتي ٢ / ٣٦٢

وتر أندلسي جديد ، تصل من بعيد . انه بوق في غاب
الآزمنة والفضاءات الغائمة . وهو أخيرا ، نبع الالهام
الأصيل .. دخل عالم الاسطورة والرمز والبطولة الذي
يأتي بمعجزة الابداع الشعري^(٦١) .

ففي تلك المعادلة : موت حياة - زوال - ذات
الحدين ، المثيرة للقلق ، المتمثلة في ديوان البياتي الأخير
هذا ، لوركا كشخصية من الشخصيات التاريخية
الاسطورية الكبرى :

المسيح ، جلجامش ، لقمان ، جيفارا
مشتل خصب وعلامة موت ثوري مزهر ، إنه سهم
خلود لا يفنى ، سهم خلود يحظى بتقدير العالم كله ،
والبياتي متجاوزا الحدود الصغيرة للزمان والمكان ،
ينغرس في هذا المشتل فيبدو مقلدا في هذه القصيدة
الرائعة المكثفة التي تحمل « الموت في غرناطة » :

عائشة تشق بطن الحوت^(٦٢) :

ترفع في الموت يديها

تفتح التابوت

تزيح عن جبينها النقاب

تجتاز الف باب

تنهض بعد الموت

عائدة للبيت

ها أنذا أسمعها ، تقول لي : لبيك

جارية أعود من مملكتي اليك

وعندما قبلتها ، بكيت

شعرت بالهزيمة

أمام هلي الزهرة اليتيمة :

الحب ، ياميلكتي مغامرة

يخسر فيها ، رأسه المهزوم

بكيت ، فالنجوم

غابت ، وعدت خاسرا مهزوم

أسائل الاطلال والرسوم

عائشة عادت ، ولكني وضعت - وأنا أموت

في ذلك التابوت

تبادل النهران

مجرىها ، واخترقا تحت سماء الصيف في القيعان

وتركا جرحا على شجيرة الرمان

وطائرا ظمآن

ينوح في البستان :

آه جناحي كسرت الریح

وصاح في غرناطة

معلم الصبيان

لوركا يموت ، مات

أعلمه الفاشست في الليل على الفرات

ومزقوا جثته ، وسملوا العينين

لوركا بلا يدين

يبث نجواه الى العنقاء

والنور والتراب والهواء

وقطرات الماء

..... (٦٣)

(٦١) من مقالنا « حضور فيديريكو غارثيه لوركا » في الأدب العربي المعاصر ، المتكلم في المؤتمر الرابع للدراسات العربية الاسلامية المعقودة في لشبونة سنة ١٩٦٨ ، لندن ١٩٧١ . صفحة ٥١ . ولنقتصر هنا على الإشارة الى المراجع المصدرية ذات المهمة الاتصافية ، بل أوصي بقراءة المقال لأن الموضوع جنود بالقراءة وهو مجموع لكتابتها هذا أيضا .

(٦٢) حسب تصريحات الشاعر نفسه فإن « عائشة » بطله ديوان « الموت في الحياة » تقوم على شخصية اسطورية لفئة أحبها عمر الحمام (الذي هو بدوره أيضا بطل ديوان « الملى يأتى ولا يأتى » وتوفت بالطاهون ولم يحدث أبدا للخيال أن تحدث عنها في أشعاره وقد أولد - البياتي أساسا أن يسمى هذه الشخصية عزامي حيث يقول : « عائشة هنا أو - عزامي - امرأة اسطورية : وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث ، فيفسد مالا يتجلى من صور الوجوه وهي الخفنة الواحدة التي تظهر لها لا يتعلم من التصبغات في كل آن ، وهي بقلية على اللوام على ما هي عليه » (الموت في الحياة ، الديوان ٤١٦/٢)

(٦٣) ترجمة فيديريكو أربوس هذه القصيدة كاملة يمكن الرجوع اليها في كتاب « الادب العراقي المعاصر » المجلدات ١٢٦ - ١٢٩

إنه الانذار الشعري ، لأن التحقيق الكامل لمعادلة لوركا - غرناطة - سيظهر في تلك القصيدة التصويرية الخارقة للعادة في صفاتها ، المكونة من ستة مقاطع : سيظهر في « مرثي لوركا » حيث يوجد مسرح المأساة ومسرح « الجريمة »^(٦٤) ، مسرح موت البطل ، مقيما بالإضافة الى ذلك أيضا - كما سبق أن أشرت - تلك الطقوس الرهيبة للموت والبعث ، ففي « مرثي لوركا » تكمن التضحية المثمرة ، ويكنز الشاعر بصدى عميق مرعب العالم القديم بأكمله ، المجذب منه والخصب في بلاد الرافدين والشرق^(٦٥) . ويكشف الشاعر عن المعادلة هكذا :

- ٢ -

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الانسان في أبوابها الالف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها - والدود
يأكل وجهي وضريحي عفن - مسدود
قلت لامي الارض : هل أعود ؟
فضحكت ونفضت عني رداء الدود
ومسحت وجهي بفيض النور

عدت اليها يافعا مبهور
أعدو على ظهر جوادي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الالف ولكن النعاس عقد
الأجفان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان

- ٣ -

الغداة المضواغ

ذات العيون السود والأقراط
تجملت بورق الليمون والقداخ
تعطرت بماء ورد النار
وقطرات مطر الاسحار
غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من وره ، قصيده
مشدودة بخيط هذا النور
تهتز فوق النسور
غرناطة البراءة
تحنن في القاء ما تحمل من ريح ومن نجوم
تنام تحت ننف الثلج على القرميد
تشير في خوف الى كتابها السوداء
فمن هناك الاخوة الاعداء
جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

(٦٤) أقول هذا لأنني أظن بأنه عند أخيلية الشعراء العرب الفياض الذين يشدون لوركا - وموته خاصة - تكمن القصيدة المتشابهة الطويلة وتكوين فكرة محددة لها هو مجال للمقارنة وخاصة في حالة الحديث عن الشاعر المصري صلاح عبد الصبور - انظر مقالتي سابق الذكر : « حضور لوركا ... » الصفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ من هذا الكتاب .

(٦٥) هذا البيت لعالم بلاد الرافدين هو خاصة عميزة لشعر الهائي وخاصة في أعماله في فترة الطوفان . وهو أمر لا يتعكس في الترجمة التي أكتبها الآن لأنها تبدأ بالشهد الثاني من المراثي ، وتظهر تلك العناصر في الشهد الأول الذي يبدأ هكذا .

يقتر بطن الأهل المختزير

موت « الكهيد » على السرير

معتسا حزين كيا لموت دومة في الطين

- ٤ -

ثور من الحرير والقטיפّة السوداء

ينخور في الساحة والفارس لا يراه

قرناه في الهواء

بطاردان نجمة المساء

ويطعنان الفارس المسحور

هاهو ذا بسيفه المكسور

مضرج بدمه في النور

فمان أحمران فاغران

شقائك النعمان

على سفوح جبل الخرافة

دم على صفصافه

- أيتها النافورة الحمراء

أسواق « مدريد » بلا حناء

فضمّني يد التي أحبّها بهذه الدماء

يا صبيحة المهرج - الجمهور

هاهو ذا يموت

والثور في الساحة مطعوناً ، بأعلى صوته ينخور

غسلا لعار الموت حتف الأنف

أغمد حد السيف

في قلب هذا الليل

قَاتِلْ حَقِي الْمَوْتِ

من شارع لشارع

أدركه الأوغاد

وزرعوا في جسمه الخناجر

وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء

طيارة الطفولة الخضراء

تسقط في خنادق الأعداء

غرناطة اليتيمة

يبيعها النحاس

من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟

أميرة من بابل أسيرة .

أقراطها من ذهب المدينة المسحورة

من يشتري الأميرة ؟ (٦٦)

وفي مناسبات قليلة كهذه يصل شعر البياتي الى درجة النضج والتماسك الكامل بين عناصره المكثفة ، فهو شعر سياسي قوي الاتجاه ، شعر لا جدال في صدوره عن ألم عظيم ، شعر أمل ومأساة يعيش صراعا طاحنا قد لا ينتهي ، وبالتالي فغرناطة أيضا مدينة مأساة وأمل ، أرضية الجلود وسمادية الشطحات ، متصلة ومعلقة ، مدينة جهنم وجنة ، انه الاطار المتكامل الذي من خلاله يستطيع صراع الرموز الشعرية النشطة أن يتطور أيضا .

وكون شعر البياتي شعرا سياسيا عظيما (وأصر على أنه عظيم لكي أميزه عن قناعه عن المنشورات المزججة) لا يمنعه من أن يكون شعرا تاريخيا ذاتيا ، يسعى الى الحقيقة الثابتة يتجاوز الظاهرة البسيطة ، بألم يبحث عن كأس وإناء الحب الرضي هاربا من قلق انساني منتشر في كل مكان . ان ناقدنا عربيا شابا يشير بوضوح ويفسر بدقة شعر البياتي على أنه « يحاول أن يشكل الكل في لحظة واحدة » (٦٧) ومن هنا يتولد الاحساس بعدم المعاصرة الذي يسيطر على جو القصيدة ، وهو احساس يتفق جدا مع طابع القصيدة التأبيني .

(٦٦) في المکتب « غرناطة » الصادر عن الهيئة العربية الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ الصفحات ٣٩-٤١ ترجم ماريا لويسه كلير وأيضاً الأناجيل الثالث والرابع والخامس من هذه

المراعي والحقيقة انها ليس الترجمة الجزئية التي قدمتها للترجمة نفسها في اطروحة للتجسير المحفوظة في قسم الدراسات العربية بجامعة مدريد الكومبلوتنسي بعنوان « الموضوع الأسباني في الشعر الغربي المعاصر »

(٦٧) محمد زفزاف : المرجع السابق / صفحة : ٨٠

عناصر حقيقية مكثفة ومؤتلفة للحياة والبعث
الحقيقي : انها القصيدة .

ومع ذلك فان مرحلة التحقيق الدائمة النهائية في
دورها الانتقالي مازالت لم تفصح عن هويتها ، حيث
يكن الجمال السامي لهذا العمل الشعري حيث
« تتلذذ الفراشة بمخاطبتها في التقرب من الضوء » (٧٠)
فشعر البياتي كما أسلفنا هو بحث ذو وب وعيد عن
المدينة الحلم المدينة التي « لم تولد بعد » مدينة حقيقية من
صنع الخيال (٧١) فبالرغم من كونها مدينة - جلدية
ومحددة تناقض القوة الدافعة - قد لا تولد أبدا ، فهي
للشاعر قدر وحيد أكبر لا مفر منه (٧٢) .

فغرناطة في هذا الاطار الرائع المسحور الذي يستطيع
خيال البياتي الجبار أن يصوره ، تنتقل الى منزلة أعلى من
منزلة المدينة الفاضلة ، مدينة الأحلام ، مدينة الثورة
المنهارة (٦٨) ولا يبقى علينا الا أن نقارن المعالجة التي
خص الشاعر بها المدينة الأندلسية (ذات الشهرة العالمية
الواسعة خاصة عند الانسان العربي) بتلك التي خص
بها عاصمة البلاد : مدريد (٦٩) لكي ندرك الفرق .
فمدريد مدينة ذات طابع رسمي مفروض عليها ، وهذا
يكون من الصعب عليها اختراق الحدود الضيق للآطار
الايدولوجي الحزبي ، والدافع الموضوعي البسيط
الطبيعي وجوده عند شاعر له مواقف البياتي ، أما
غرناطة فترتفع - كما أظن - الى درجة الرمز بتركيب

(٦٨) الحقيقة أن هذا هو نفس تفسير زفاف في التعليق الذي يخصه للمراثي : « فهو يلمس عينه ويظل يحلم ليتحمل الثورة - أو مكابا - مدينة رائعة ، جميلة مسحورة ،
(النموذج الثوري ... صفحة : ٨٨)
(٦٩) قلون أيها تحليل محمد زفاف المختصر سالف الذكر بتحليل تحليل سليمان كلفت الذي يخصه بدوره لمديري ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » (النموذج الثوري صفحة :
٥٢)

(٧٠) ويطلع متغير فان صورة الفراشة في شعر البياتي ، عذبة جدا ، وهكذا يمكن التقاط أبيات مثل :

سألت نسوان الحواضر تائها

في الوهم أنسرب كالفراشة الحيات

(ملائكة وشياطين ، الديوان ١ / ٧٩)

ول اولى مراحل حياته أو في مرحلة - متوسطة يقول :

أحبها

حب الفراشات لحقل الورد والأنوار

(كلمات لا تموت ، الديوان ١ / ٥٧٥)

ويقول :

نحوم حول نارنا فرائده الوجوه

(تسع رباعيات ، الذي يأتي ولا يأتي ، الديوان ٢ / ٢٦٨)

(٧١) « وأعلنت تفاصيل المدينة الحلم في التطور والوضوح حتى غدت علما مكتملا مفارقا لعالم الواقع والمحسوسات ولكنه مصاغ من مائه ، ورموزه كلها من تراه ، وبدأت
الرؤى الشعرية تحت وقع معالجة المحنة تزداد كثافة وتعقيدا » (صبرى حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، صفحة : ١٠)

(٧٢) وأصر على أن البياتي لديه فكرة مضبوطة جدا من شعره ، فعادة تكون تصريحاته - وهي نفسها وثيقة واضحة وملقبة الضوء على شعره - فهي واحدة من مقابلات عديدة مع
الشاعر نعرفها ، بعنوان « من مدن الثورة الى مدن الحلم » يصرح البياتي « ... فالرحيل الى مدن الحلم هو جواز السفر الوحيد الذي يملكه الشاعر في هذا العالم الذي يمشي فيه
- الطفلة والنصوص ... لم يكن بإمكانه الرحيل الى مدن الحلم دون أن يمر بمرحلة الثورة وبما أن مدن الثورة في عصرنا لا يستطيع تشييدها الا الشعراء ، فانهم يحتجزونها في طريقهم
الى مدن الحلم » (لعدم توفر النص كمتا بترجمة ما بين علامات التنصيص عن الاسيائية للذك وجب التنويه) المترجم ، مجلة الموقف الأدبي صفحة ١٣٩ عدد : ١ - ٢ ، مارس
١٩٧٢ ، دمشق

شيء من هذه المأساة الكبرى يظهر في « المدينة المسحورة التي تقوم على نهر من الفضة والليمون » .

٣ - المرحلة الثالثة :

ستتضمن هذه المرحلة الأخيرة ديواني الشاعر الأخيرين الصادرين بعد سنة ١٩٧٠ ، وبالرغم من ارتباط الديوانين بوضوح بالأعمال السابقة ، فإننا كما سبق أن أشرنا سنرى فيهما أيضا - بياتيا جديدا . وكل العناصر الرئيسية التي تضمنتها دواوين المرحلة السابقة (الثانية) والتي كانت تحقق تطورا كبيرا وفي نفس الوقت محدودا - موجهة عناية خاصة لهندسة بناء القصيدة ، تنتشر في هذه المرحلة انتشارا واسعا . وهذا تعطي الأفضلية للاختيار الرمزي الأسطوري الذي وصل الى عصب القصيدة ، وللمونولوج الداخلي المكثف المستخدم استخداما واضحا في الدواوين السابقة ، وهكذا كانت الأنفاس الشعرية تبدو وكأنها أنفاس ملحمة . والآن فإن تلك العناصر تجد الطريق معبدا - هكذا يبدو لي - الى هذه القصائد الجديدة ، ذات البيت الطويل والزمن البطيء والموسيقا الداخلية الصاخبة الأكثر ايهاا التي تسيطر على ديواني الشاعر الأخيرين . وهي ، كما اعتقد طريقة جديدة ومحاولة لمزج اليأس بالأمل (٧٣) .

وفي هذا الإطار الجديد تظل ثلاثية المدن الإسبانية قائمة كعنصر أساسي (٧٤) ، وتظل القواسم المشتركة

أ - مدريد

تواصل مدريد في هذه المرحلة لعب دورها كروية سياسية عدائية استردادية ، بالرغم من أن الإشارة إليها الآن لا تبدو عادية كما كانت في مراحل أخرى فيمكن أن هذه المدينة المنافسة أن تكون خلفية لقصيدة مثل « الكابوس » التي تبدأ « بعودة الشاعر الى جحيم » بيكاسو « وليل الزمن الموهل في قصائد العشق على قبر ملوك الحجر » .

كان على بوابة الجحيم « بيكاسو » وكان عازف القيثارة في مدريد

للكات المسرح المغتصبات يرفع الستارة

يعيد للمهرج البكاره

ينجي السلاح والبلور في الأرض الى قيامة أخرى
وفي منقاه

يموت في المقهى وعيناه الى بلاده البعيدة

تهدقان من خلال سحب الدخان والجريدة

ويده ترسم في الهواء

علامة غامضة تشير

الى السلاح والى البلور

وعازف القيثارة في مدريد

يموت كي يولد من جديد

تحت شمس مدن أخرى وفي أفنعة جديدة

(٧٣) خص محمد الميثاق ديوان « قصائد حب بوابات العالم السبع » بدراسة شيقة تتمتع بحد أدنى من تحليل القصائد - (انظر مجلة الاهيب المعاصر الصفحات ٤٧ - ٦٥ ، عدد : ٢ ، مايو ١٩٧٢ ، بغداد)

(٧٤) وعندما أجددت عن الموضوعات والأصلاء الإسبانية لا أريد لتحليل القصيدة التي بها يبدأ هذا الديوان الجديد : « قصائد حب بوابات العالم السبع » والتي هي بالنسبة لي تعتبر أكثر قصائد الكتاب امتدادا وجمالا وطني بالرموز ، انها قصيدة « عين الشمس » أو تحولات « عين الدين بن مربي » « ترجمان الألبان » « وهو القصيدة وبوقتها هو المصوف الأندلسي الكبير المعرف والمبلون لـ « دمشق » « عين الدين بن مربي » . فهي - كما تبدو لي قصيدة ذات جمال فكر ومضمون ، وهي لـ نفس الوقت قصيدة مؤثرة تستحق - بحق أن يحضرها مستعرب إسباني يوما ما - بدراسة مؤثرة تستحقها .

يبحث عن مملكه الايقاع واللون وعن جوهرها
الفاعل في القصيدة^(٧٥)
كما يمكن لهذه المدينة أن تمثل خلفية للهدف المرجو
الذي يتبعه الشاعر في « الموت في البوسفور » حيث يموت
أيضا بعد ألف ليلة وليلة^(٧٦) :

التقيت بالرفاق :

كان يونس الاعرج قد مات
وكان يوسف السجين عند النبع
مازال الى « مدريد » في سفينة من ورق يرحل وهو
يخدع السجان عند النبع مقهورا^(٧٧) .

ب - غرناطة

تفتح الآن غرناطة ديكيورا مسرحيا فيه شيء من
الخيال واللاحقية ديكور آثار مسرحية رائعة فيه جو
رقصة تمثيلية أو جو تمثيل صامت ، فالذي قد يتمخض -
بصورة شيقة عن تلك الرؤية القصر حراوية كامتداد
« للسيمفونية الغجرية »^(٧٨) التي يبدو فيها الدافع
السياسي وكأنه غير موجود تماما ، هو في الحقيقة قصيدة
حب ، قصيدة موت وقدر ، رقصة « حب مشعوذ » :
كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة
والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها

تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »

مقتولا تغطي صورة الخناجر - الزنابق - النجوم
كان الغجري شاحبا يطرد في غناؤه الاشباح
كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق
- العاشق - المخدوع

والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الواجفة ،
الضاربة

« الحمراء » كان غارقا كعهده بالصمت

صاح الغجري : استيقظي أيتها الاعمدة
- الهياكل - الأقواس

يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - النبوءة -
الرحيل

صاح : استيقظي أيتها الاسطورة - القبيلة -

العذراء مدت يدها ليده وعانقتها

رقصا معا وأصبحا لسان لب

فاشتعلت في شعرها الوردة

صاح الغجري : احترقي أيتها الصغيرة الحساء

مال رأسها ، تلاقت العيون والشفاه

هذا زمن الموت على وسادة الربيع

مال رأسه ، فاحتضنته وهويبيكي

(٧٥) الترجمة الاسبانية للكلمة هذه القصيدة قام بها فيديريكو ألبوس ويمكن الرجوع اليها في كتب المختارات المذكور ، الأدب العراقي المعاصر ، الصفحات ١٣١ - ١٣٤

(٧٦) هي واحدة من قصائد كثيرة أهداها الهبائي الى ناظم حكمت ويبدو أن الصداقة التي بدأت بين الشعارين وتطورت في الاتحاد السوفيتي كانت كبيرة مثلها في ذلك مثل
الاصحاب المتبادل بينهما . فعكمت عند الهبائي يمثل واحدا من مبهومات الشعرية . وبالتأكيد سيكون من الامة يمكن تحليل منابع هذه الصداقة جماعة كانت أم نفسية وأدبية .

(٧٧) ديوان الهبائي ٣ / ٣٨٦

(٧٨) ومع كتمان المسر أقدم هذه الجملة للتوطئة ، لأنه خلال الزيارة الأخيرة التي قام بها الشاعر الى اسبانيا في يناير ١٩٧٣ بدعوة من المعهد الاسباني العربي للثقافة لحياء بعض
الاسمات الشعرية سنحت له الفرصة بالسفر عبر الاندلس ، وبالطبع بزيارة الحمراء ، ومن مصادر شخصية لاشخاص صحبه أعلم بان الزيارة لم تكن مبرجة تماما وأن الشاعر
لم يصر - بالطبع - على أن تكون كذلك ، قد يبدو هذا الامر صدمة للبعض . ولكن بالنسبة لي يبدو غير ذلك حيث اني لا استغرب شيئا من هذا القليل على شاعر - وخاصة اذا كان
- له قدرة الهبائي التفضيلية الجبارة . ولكن على كل حال يجب الاخذ في الاعتبار ، وهو أمر طبيعي ، أن يكون الهبائي قد سبق له وأن سافر الى اسبانيا قبل هذا التاريخ سفره خاصة
ولكن لا اعرف ما اذا كانت قد تولدت له الفرص ، سابقا لكي يتصل باجراء عريضة محبوبة ، هذا مع اني نفسي قد سألت الشاعر - وهو صديق عزيز جدا - هذا السؤال ، فلم
يجبني ، لم ربما أن رسالتي تلك لم يتسلمها لان الهبائي - وكرر القول - لا يتحفظ في اعطاء معلومات وتفاصيل توضيحية عن نفسه .

وفي المدافن السرية - الكهوف ، كانوا يرممون
 وجهك الغارق بالنور
 وكانوا ، كلما عاد الربيع احتفلوا بعودة الروح
 إلى الطبيعة الميتة
 الأشباح غابت واختفى المقهى
 وكان الغجري راكعاً يبكي
 وكانت يده في يدها
 قارئة الكف ، له قالت : هناك مدن رائعة أخرى
 وراء النهر ، فارحل
 فهنا المخطوط في كفك لا تقول شيئاً
 طفقت تبكي ،
 وكان الغجري راكعاً يبكي على مكعبات النور
 في قصيدة المستقبل - النبوءة - الرحيل
 صاح استيقظي أيتها الأعمدة - الأقواس
 وحول هذا الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
 كانت يده في يدها صماء ، لا تقول شيئاً
 نهضت قارئة الكف - ودارت دورتين ،
 وقفت
 تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
 « الحمراء »
 مقتولا تغطي صدره الزنابق - الخناجر -
 النجوم^(٧٩)

ج - قرطبة

والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي
 أجلى تماماً عن القصيدة الغرناطية سابقة الذكر أو ضمير
 إلى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

يطرد الأشباح في غنائه الصاعد من قراره
 الاسطورية - القبيلة
 « الحمراء » كان غارقاً كعنه بالصمت والفجر
 على أبوابه يرسم أشجاراً وقبرات ليل راحل
 تلاقت العيون والشفاه
 صاح الغجري خائفاً : توقف أيتها الريشة في
 مدار هذي اللعبة الفاجعة
 العذراء دارت دورتين
 وقفت ،
 تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
 « الحمراء »
 مقتولا تغطي صدره الخناجر - الزنابق - النجوم
 توقفت هجرة أحزان المغني ،
 وقع الطائر في الكمين
 مرت عربات الفجر ، الليلة في وحول هذا
 الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
 كان الغجري يمسح السكين بالمنديل ثم
 يعبر الشارع محشوراً مع الأشباح في المقهى
 يغني خائفاً لنفسه . قارئة الكف له قالت
 هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث
 الشمس

لا تغيب في الليل ، ولا يندفع فيها العاشق -
 الغريق
 في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة -
 العذراء

صاح اقتربي : فإنني رأيت عينيك بأسفار
 النجوم - الريح
 أجدادي على بوابة الشمس

(٧٩) استخدم هنا ترجمة (السيمفونية الفجرية ، من ديوان سرود ذاتية لسارق الفار ، الديوان ٣/ ٣٤٣) القصيدة الواردة في مجلة المنارة ، المجلدان ٦٠-٥ ، الصفحات ٢١٨ -

« الزلزال »^(٨٠) القرطبية العظيمة ، من نفس الديوان ، فالإشارات الى قرطبة هي الإشارات الرئيسية في القصيدة ، وهي التي تعطي القصيدة أيضا نبرتها وتعتبر بمثابة همزة وصل تربط المدينة ببيئات أخرى : المغرب وكوبا ، في حين يعود الدافع الغرناطي للظهور كملطف في المقام الأول :

- ١ -

تشرق شمس الله في عينيك إذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطئ المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر
الولي
في الأضرحة - الطلاس - الذبائح - الندور ،
حيث

النسوة المكفونات بسواد الخرق - الاطمار

حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح

يطير حاملا قيثاره فوق جبال النوم

فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الاثداء ، حيث

القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الأخير

في « قرطبة » يغيب في البحر

أراك : تدخلين ملجأ الايتام

تحملين عصفورا ووردتين من حدائق « الحمراء »

تبكين على سريرك البارد في منتصف الليل

وفي الصباح من شرفة « إفريقيا »

تطلين على عريك من زاوية المقهى

أراك - وأنا أحمل من منفى الى منفى

تراب الوطن - القصائد الممنوعة - الجرائد

السرية - النار ؟

أراك : تعبرين السوق والبوليس في المحضر

في غافر الحدود محموما يعطي بالذبائيس وبالشمع
وجوه فقراء الأطلس - الخرائط - الذبائح -
الأضرحة - الندور

حيث الشاعر الاندلسي في سجون العالم الجديد
في زنزانة الخليفة الأخير ، في « قرطبة » يموت

- ٢ -

توقفت عائشة ، فالباص لا يذهب في الليل
الى كوبا ، ولا يعود

- ٣ -

كل الدروب أصبحت بعيدة ، لكنها مشمسة
تلوح من بعيد

- ٤ -

قال : أعود - غادسيا لوركا - اذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور

- ٥ -

العاشق الاندلسي عصبوا عينونه وقتلوه
قبل أن ينتصف الليل وقبل أن يصبح الديك

- ٦ -

قالت : رأيت الملك الأخير في « قرطبة » كان
بسياف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتئبا ، يهتز مثل ريشة في الريح

كان حوله السياف والشاعر والمنجم المخصي

في بلورة محدقا ، يقول : مولاي

أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة

المقطوعة الاثداء ، مولاي أرى نسرا عظيما

جائئا فوقك - مولاي أرى الحريق في كل مكان

وجواري القصر والغلمان بالسهم يموتون ، أراك

(٨٠) الإشارة هنا الى القصيدة المهداة الى الشاعر الهساري المغربي عبد اللطيف النعمي ورفاقه (ميوان سيرة ذاتية ٣٠٠٠ / ٣٣١) وفي هذه القصيدة يبدأ - مكدلا - الطابع العربي

الاسباني المهجن والمثير للاهتمام ، في الوضوح وضوحا تاما .

صاريا أعمى على قارعة الطريق في قرطبة

« تشهد »

قالت : عندها أوماً للسياف أن يقطع

رأس الشاعر - النديم

مرت ليلة

وفي الصباح أحرق المنجم المخصي بالنور

« مولاي » انتهت

فالباص لا يذهب في الليل الى كوبا ولا يعود

والجرائد الصفراء لا تحجب وجه فقراء الاطلس

المتظرين معجزات القمر الولي

قالت ، ويكت : في ملجأ الأيتام

كنا نخدع البوليس في منتصف الليل

ونغشي حاملين الصحف السرية - القصائد

الممنوعة - النار

الى الاضحية - الطلاس - الذبائح - النور

حيث النسوة المكفئات بسواد الحرق - الاطمار

حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح

ويبكي حبه الضائع في « قرطبة »

رايت عصفورا ووردتين في حدائق « الحمراء » في

شعرك

كان « اللعي » يعبر الشارع :

من منفى الى سجن ومن سجن الى منفى

تقولين ، أنا أقول أيضا : « أنه الزلزال »

في « الاطلس » في كوبا رقصنا

عندما أمطرت السماء

قال ضاحكا « البرت » من أين يجيء النوم

والبحر ولي عاشق

يحمل في سلة المحار والاسماك واللؤلؤ

هل عاد من الغابات « جيفارا » ؟

رقصنا عندما أمطرت السماء والبحر ولي كان

يبكي حبه الضائع في المغرب . قالت وتقولين

أنا أقول أيضا :

انه الخليفة الاخير في « قرطبة » يموت (٨١)

« فسهوب اسبانيا الواسعة التي تزحف نحو البحر »

والتي قد يكون الشاعر قد جابها أيضا في الخيال « كأمير

القمر فوق جواد النار » (٨٢) ألهمت الشاعر بهذا الحصاد

الاخير من روائع القصيد الذي سيظل بمعنى من

المعاني ، حصادا أخيرا مؤقتا (٨٣)

رابعا : خاتمة

حاولت في الصفحات السابقة إبراز موضوعات

ورموز معينة عند شاعر عربي من عصرنا ، مستخلصا في

النهاية وموضحا ، فعلا ، الطوايع الشخصية البارزة

(٨١) ترجمة هذه القصيدة منشورة في المجلد السابق من مجلة المنارة الصفحات ٢٢٠ - ٢٢٢

(٨٢) العبارات الواردة بين علامتي التنصيص مأخوذة من قصيدة : « قصائد عن الفراق والموت » (سيرة ملته . . . البديوان ٣/ ٢٢١) التي تعتبر أيضا إلهاما شعريا رائعا ، فيه تظهر أطياف شمسية وأهازيج إسبانية شبيهة لشعراء شبيبين إسبان فهمما الشاعر على أنها أغان « فلامنكية » (إنما النماذج الغالية) ويصر الشاعر على أنه قد استمع في غرناطة الى ملحن هجري (أنظر البديوان ٣/ ٣٢١ - ٣٣١ و ٣٩٧) وقد نشرت ترجمة هذه القصيدة في المجلد السابق الذكر من مجلة المنارة ، صفحات ٢١٦ - ٢١٧ .

(٨٣) وتأكيذا لما أقول بالفعل ، فبعد ما انتهت من كتابة هذا المقال كان البياتي يرسل لي بأخر قصيدة له ذات موضوع إسباني بعنوان « الى رسليل البحر » ، مؤرخة بـ ١٩٧٤/٨/٢١ ومنشورة في مجلة البلاغ الأسبوعية البيرونية بتاريخ ١٩٧٤/٩/٩ ، وهي قصيدة عامة تمثل فيها عنصر مدريد واجهة رئيسية للحركة الشعرية ذات الاتجاه السياسي الذي نجده في مطلع القصيدة :

آخر طفل في المنفى ، يبكي « مدريد »

يغني نار الشعراء الاسبان المتضيق للوى

(بديوان قمر سيرازي ، البديوان ٣/ ٤٠٩)

الطويل ، فلتتفق بصورة فردية أو جماعية على أن مغامرة كالجاليه ، على الأقل ، يُنسخ فيها شعر عبدالوهاب البياتي وترجم ليست بالظاهرة التي يمكن لشعر شاعر عراقي (من فردوس بلاد الرافدين الخالد في الذاكرة) أو شعر شاعر عربي لا يزال يعيش بيننا ويتحدث عن بلادنا اسبانيا ، أن يظل معزولا عنها^(٨٥)

التي تتجاوز أي طابع ثانوي في شعره ، وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أن البحث الضروري الذي لا يكل عن مدينة الحلم تلك ، المثالية المنتهية ، المفسرة ، النهائية هو واحدة من طرق كثيرة شائعة ومثوذية في الأدب المعاصر للاهتمام والعودة إلى اللجنة^(٨٤)

من عالم الروح الصافي ومن رواق اللاشعور الظليل



(٨٤) « العالم عند البياتي يفقد البكارة لأنه يفقد الأسبق ويمن إلى العبد والحرية لفقد البكارة عنده لا يعطى على أي معنى ديني أو لاهوتي ولا علاقة له بالخطايا القديمة ولكنه لاجم من خطايا من نوع آخر ربما أكثر قسوة من خطايا اللاهوت القديمة لأنها خطايا الجور الاجتماعي والسياسي والحضري . ودون التقلب على هذه الخطايا الجديدة لن نجتمع أجزاء الصورة الممزقة ولن تولد البكارة ولن تتجسد المدينة الحلم . . . للبيئة التي تطوق إليها جميعا والفردوس الذي طوق الإنسان إليه منذ القدم المصور ، (صبرى حلفظ ، الرحيل إلى مدن الحلم ، صفحة : ٦٥) وهي أدلة . . . اوافق عليها من حيث المبدأ ولكن قد يكون من المناسب أيضا إجراء بعض التمهيل في جهة ما ، من هذه الآراء .

(٨٥) « أن اسبانيا بالنسبة للعربي - هي وجم تاريخي لا يحجب » هذه هي كلمات شاعر آخر من أكثر شعراء هذا الشعر العربي المعاصر بروزا ومكانة ، وهو أساسا ، شاعر غير تقليدي ولا يحمسك بالمثول ، أنه السوري نزار قباني (نزار قباني : قصي مع الشعر بيروت ١٩٧٣ صفحة : ١٠٧) وقد تحدثت عن القباني وبالتحديد عن حضور المعاصر الاسباني في شعره في مقالات عدة : انظر الكتاب : « قصائد حب عربية لنزار قباني » ، مدريد ١٩٧٥ وخاصة صفحة ١٥٥ وما يليها ، و « الموضوع الاسباني في شعر نزار قباني » المجلد ٣١٩ - ٣٣٢٠ يوليو وأغسطس من مجلة أريور ١٩٧٢ ، وهو مقال أعيدنا نشره في هذا الكتاب . وانظر أيضا : « ذكرى اسبانيا وحضورها في شعر نزار قباني » في الملحق الأسبوعي الأسبوعي « انفور مانيونيس » للمدرسة اليومية ، العدد : ٣٣٩ ، ١٤ / نوفمبر / ١٩٧٤ .

أهم أعمال البياتي

أولا : المقالات

يلزو مارتيث موتكتايت

- ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي ، ارتدادات في الأدب العربي الجديد - المعهد الإسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ ، صفحة : ٥٥ .
- تعليق على كتاب : ملحة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي الذي يجمع مقالات لعلي سعيد وآخرين ، مجلة للتارة ، العدد الأول ، صفحة ١٨٣ - مدريد ١٩٧١ .
- المحمل والرمز في شعر عبد الوهاب البياتي وحامد سعيد ، مجلة للتارة ، العددان ٥ - ٦ صفحة ٢٠٩ ، مدريد ١٩٧٤ .
- حضور فيديريكو غرثيه لوركا في الأدب العربي المعاصر ، من كتب ارتدادات في الأدب العربي الجديد . صفحة : ٣٣ .
- مدخل إلى الأدب العربي الحديث ، صفحة ٢٠١ ، ٢٢١ ، مطابع مجلة للتارة ، مدريد بحولية سبث أنغولو ١٩٧٤ .
- البياتي شاعر عربي كبير في مدريد ، مقابلة لفرعيا جريدة A.B.C. المدريدية صفحة : ٢٤ ، الجمعة ١٥ / فبراير : ١٩٨٠ - مدريد .

فيديريكو أربوس

- عبد الوهاب البياتي في ديوانه الموت في الحياة ، وهي مقدمة ترجمة ديوانه الذي سيصدر في مدريد هذا الشهر الأخير من سنة ١٩٨٠ وكنا قد نظرنا ترجمتها في مجلة د الكلام ، البغدادية عدد أبريل ١٩٨٠ .
- الموت في الحياة ، مقال سيصدر في أوائل العام ١٩٨١ في مجلة القلم ، مدريد .
- الثورة لا تهمد أبدا والحب لا يموت (ترجمة المقابلة مع البياتي نشرها مجلة الشعر البيروتية في عددها : ٣٧ صفحات ٥٨ - ٧٣ ، شتاء ١٩٦٨ ، مجلة للتارة ، العدد الأول ، صفحة : ١٣١ ربيع ١٩٧١ ، مدريد .
- قصائد حب على بوابات العالم السبع .

ميليل بالميون

- الاخلاص للشعر ، مقابلة مع الشاعر نشرها مجلة دجلة ، عدد : ١٤ صفحة ٣٥ ، يونيو ١٩٨٠ - مدريد .

ثانياً المقدمات :

- وتتمثل المقدمات القصيرة التي كان المترجمون يضعونها ، بهذا الشأن يمكن مراجعة مصادر التفصّل المترجمة كما ترد في الحواشي .
- ديوان ملائكة وشياطين

١ - حلم :

- ليونور مارتيث مارتيث : خطرات من الشعر العربي المعاصر ، سلسلة أوسترال ، رقم ١٥١٨ ، مدريد ١٩٧٣ .

ديوان - أباريق مهشمة

٢ - أباريق مهشمة :

- يلو مارتيث موتكتايت : مختارات من شعر البياتي مستند (كما علمت من المترجم نفسه) قريبا في كتاب بعنوان « حب أنا نفسي أصغر منه : عبد الوهاب البياتي » وذلك في مدريد .

٣ - مسافر بلا حطاب :

- بندرو مارتيث : كتب للمعارات سالف الذكر .

٤ - سوق القرية :

- بندرو مارتيث مونتيث : الفمراء العرب الواقعيون ، سلسلة أدونيس ، المجلدان ٢٧٥ - ٢٧٦ مدريد ١٩٧٠ .

- ليونور مارتيث مارين : كتابها سالف الذكر .

٥ - طريق الحرية :

- بندرو مارتيث مونتيث : الفمراء العرب الواقعيون .

٦ - علق في المنفى . .

- بندرو مارتيث مونتيث : في كتابه السابقين .

٧ - مذكرات رجل مجهول :

- بندرو مارتيث مونتيث : الفمراء العرب الواقعيون .

٨ - كوربا :

- بندرو مارتيث مونتيث : الفمراء العرب الواقعيون ، دار نشر استيليجر ، مدريد ١٩٥٨ .

ديوان المجد للاطفال والزيون

٩ - قصائد الى يالفا .

٣ - رسالة .

٤ - المجد للاطفال والزيون .

٥ - المودة .

- بندرو مارتيث مونتيث : قصائد الى فلسطين ، دار نشر مولينوس دي ألخوا ، مدريد ١٩٨٠ .

ديوان الشعر في المنفى

١٠ - أحزان البطيخ

- فيديريكو أربوس : شعر في المنفى ، سلسلة الريان ، المجلد السادس (مع مقدمة) ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ .

١١ - الموت في الظهيرة :

- فيديريكو أربوس ، الكتاب سابق الذكر .

- بندرو مارتيث مونتيث : الفمراء العرب الواقعيون .

- ليونور مارتيث مارين : جريدة A.B.C ، عدد ٢١١٦١ ، الخميس ١٩٧٤/١/٢٤ صفحة ١١٢ .

١٢ - للربيع والاطفال :

- فيديريكو أربوس : شعر في المنفى .

- ليونور مارتيث مارين : مختارات من الشعر العربي المعاصر وجريدة A.B.C مصفون سبق ذكرهما .

١٣ - موحد في المرة :

- فيديريكو أربوس : شعر في المنفى .

١٤ - موال بفنلجي :

- فيديريكو أربوس : شعر في المنفى .

١٥ - أغنية جديدة الى ولدي علي .:

- فيديريكو أربوس : شعر في المنفى .

١٦ - صلاة لمن لا يهود :

- فيديريكو أربوس : شعر في المنفى .

- ١٧ - بطاقة بريد الى دمشق :
- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .
- ١٨ - الزيتون والحرية الى ولدي سمح :
- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .
- ١٩ - من أجل الحب :
- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .
- ٢٠ - الى عام ١٩٥٧ .
- بيدرو مارتينث مونتانيث : الشعراء العرب الواقعيون .
- ٢١ - صحبات من الفجر :
- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .
- ٢٢ - الاميرة والليل :
- بيدرو مارتينث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي .
- ٢٣ - هباب الى هند .
- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .
- ٢٤ - الليل فوق عمان .
- ليونور مارتينث مارتين : خطرات من الشعر العربي المعاصر .

ديوان يوميات سياسي محرف

- ٢٥ - الليل والمدنية والصل .
- بيدرو مارتينث مونتانيث : الشعراء العرب الواقعيون .
- ليونور مارتينث مارتين : جريدة A.B.C سابقة الذكر .

ديوان كلمات لا تموت

- ٢٦ - ١٤ تموز :
- بيدرو مارتينث مونتانيث : الشعراء العرب الواقعيون ومجلة سوليمي الغورمو ، الصادرة من جامعة مدريد المستقلة ، عدد : ١ مايو ١٩٨٠ صفحة ٩١ وخطرات من شعر البياتي وقد ترجمتها تحت عنوان : نحن أحرار . الى الجمهورية العراقية .
- ٢٧ - قصائد من فيينا :
- ٥ - الطريد .
- ليونور مارتينث مارتين : خطرات من الشعر العربي المعاصر .
- ٩ - الوحدة .
- ليونور مارتينث مارتين : خطرات من الشعر العربي المعاصر .
- بيدرو مارتينث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي .

ديوان النثر والكلمات

- ٢٨ - احتطار من خطبة قصيرة .
- فيديريكو أربوس : مجلة استافيتا ليتيراريا ، مطلع سنة ١٩٨١ مدريد .
- ٢٩ - الى البير كاسو .
- فيديريكو أربوس : مجلة أكثينتي ، شاعران عراقيان معاصران العدد : ١٤٥ ، ابريل ١٩٧٥ مدريد .

ديوان الذي يأتي ولا يأتي

٣٠ - العودة من بابل :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران ، مجلة اكتشفتي العدد السابق الذكر .

٣١ - الوريث :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان

- بيلرو مارينث موتفانث : خطرات من شعر البياتي

ديوان عبود الكلاب الميتة

٣٢ - بكاتبة الى خمس حزيران :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران . والادب العراقي المعاصر ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ، الطبعة الاولى ١٩٧٣ وطبعة ثانية منقحة ١٩٧٧ .

ديوان الموت في الحياة

٣٣ - مريثة الى عائشة

- فيديريكو أريوس : الموت في الحياة (ترجمة كاملة للديوان المذكور ، مع مقدمة سبق أن نشرناها في مجلة الاكلام الفنلندية عند ابريل ١٩٨٠ صفحة ١٦٠) سلسلة اينديهيون ، دار نشر آيوسو مدريد ، ديسمبر ١٩٨٠ . ولا بأس أن نذكر بأن الديوان يحتوي على القصائد :

٣٤ - المتقاء

٣٥ - الموت في غرناطة :

- (أحاد فيديريكو نشرها دون توقيع في العدد : صفر من مجلة دجلة ، ديسمبر ١٩٧٨ : مدريد)

- بيلرو مارينث موتفانث : خطرات من شعر البياتي (

٣٦ - الموت في الحب

٣٧ - مرآتي لوركا :

- (ماريا لويسه كايرو : تترجم المقاطع الثالث والرابع والخمس في كتابها « غرناطة » سلسلة الريان ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩)

- (بيلرو مارينث موتفانث : ثلاث مدن اسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي ، اوتبادات في الادب العربي الجديد ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ .

٣٨ - ذلك الجن .

٣٩ - عن الموت والثورة :

٤٠ - شيء من اقف ليلة .

٤١ - الجراحة اللحية .

٤٢ - المستحيل .

(ترجمها أريوس لأول مرة في نهاية مقابلة مع الشاعر بعنوان : الثورة لا تخمد أبدا ولحب لا يموت ، مجلة المنارة ، العدد الاول ، صفحة ١٣١ وما بعدها ، مدريد ١٩٧١)

- (بيلرو مارينث موتفانث : خطرات من شعر البياتي)

٤٣ - عن الميلاد والموت :

- بيلرو مارينث موتفانث : خطرات من شعر البياتي والعدد سابق الذكر من مجلة سوليمي الغورفو .

٤٤ - قلنا طرفة بن العبد :

٤٥ - كتابة على قبر عائشة :

٤٦ - روميات ابي فراس .

٤٧ - موت الاسكندر المقدوني .

٤٨ - انعمل الكلاب .

٤٩ - هوانفس :

ديوان الكتابة على الطين .

٥٠ - قصائد إلى عشتار

- بديرو مارتيث مونتانيث : سيشرها قريباً في مجلة القلم ، مدريد ، ولي كتبه سابق الذكر خطرات من شعر البياتي .

٥١ - ثلاث رسوم ملكية .

- بديرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي .

٥٢ - من الذين يرفضون تمثيل دور الذي يقتل .

- فيديريكو أريوس : مجلة استافيتا ليهيراريا ، العدد السابق الذكر .

ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع .

٥٣ - عين الشمس أو محولات عي الذين بن حربي في « ترجمان الاقوال »

- بديرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي

٥٤ - يوميات العشاق المقراء

- بديرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي

٥٥ - الكابوس

- فيديريكو أريوس : شاعران حداثيان معاصران وكتاب : الادب العراقي للمعاصر .

ديوان كتاب البحر

٥٦ - الاميرة والفجرى

- بديرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي والعدد سابق الذكر - مجلة سوليمى الغوردو .

ديوان سيرة فاتية لسارق النار .

٥٧ - قصائد عن الفراق والموت

- بديرو مارتيث مونتانيث : مجلة المنارة ، المجلدان : ٥ - ٦ صفحة ٢١٦ ، مدريد ١٩٧٤ وسيضمها في كتبه : خطرات من شعر البياتي

٥٨ - الزلازل :

- بديرو مارتيث مونتانيث : مجلة المنارة المجلدان ٥ - ٦ صفحة ٢٢٠ ومقال : ثلاث مدن إسبانية في شعر البياتي وكتاب خطرات من شعر البياتي

٥٩ - السفنوتية الفجرية :

- بديرو مارتيث مونتانيث : نفس مراجع ترجمة قصيدة الزلازل

ديوان شعر شيراز

٦٠ - إلى وفاتيل البري

- بديرو مارتيث مونتانيث : مجلة لوفو ميتوس ، صفحة ٤٦ ، أكتوبر ١٩٧٩ ثم أعاد نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة

- حوليا أنغوليا : مجلة دجلة صفحة ٦٠ ، عدد : ١٤ يوليو ويوليو ١٩٨٠ والترجمة موقعة بتاريخ ١٩٨٤ / ٨ / ٢١

٦١ - القصيدة الاخريزية

- بديرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي

٦٢ - اولد . . واحرق يحيي

- بديرو مارتيث مونتانيث : مجلة القلم ، صفحة ٨٤ سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠ ، مدريد وسيشرها في خطرات من شعر البياتي

- فيديريكو أريوس : مجلة استافيتا ليهيراريا ، العدد للشار اليه سابقا

٦٣ - حب تحت المطر

- بندو مارتينث مونتانيث : مجلة القلم سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠ وخطرات من شعر الهياث

٦٤ - النور يأتي من غرناطة

- بندو مارتينث مونتانيث : ألغاز عربية جديدة الى غرناطة ، مجلة الكوييترو ، الصفحات ٧-٨ ، ١٢-١٣ ، ٢١-٢٣ العددان : ٨٨-٨٩ أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ مدريد
وتفترت هذه الترجمة أيضا في « اغانى عربية جديدة الى غرناطة » ، مازنشر المودفر ، مدريد ١٩٧٩ ثم نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة مع يلهو غرائية مختصرة
اعدتها كرمين رويث .

ميوان ملكة السهيلة

٦٥ - سيمفونية العهد الخامس الاول

- بندو مارتينث مونتانيث : سبتورها قريبا في مجلة القلم ، مدريد .

٦٦ - المعراء

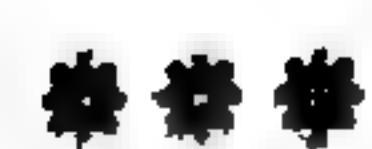
- بندو مارتينث مونتانيث : سبتورها قريبا في مجلة القلم ، مدريد

٦٧ - ساهج بعبك للريح والاشجار

- بندو مارتينث مونتانيث : ثلاث قصائد حب لعبد الوهاب الهياث ، مجلة القلم العددان سبتمبر وأكتوبر ، مدريد ١٩٨٠

ثلاثا : المرحيات

- محاكمة في نيسابور ، ترجمتها الى الاسبانية كرمين رويث براغو وصدرت عن ملر الكوييترو للطباعة والنشر ، مدريد ١٩٨١



ثالثاً في الفن

ما من شك في أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملاءمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسه المرفه للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يده في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالتمثيل والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا أننا نرى بعض الجورقي الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتيهه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنفخ شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شيد بالقرب من دلهي - طابعاً من ذلك التأثير النهائي ، وأخذت مثابته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) شكيل نبتة الصبار . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسلمت الى

القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

نبوت عكاسه

الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه الى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فالتخذت مداخل بيوت مدينة كانوشمالي نيجيريا ، شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روع العربي الذي تضمنه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الأفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً الى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة الى علٍ محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعا برؤيته العلوية .

على أن العمارة الإسلامية وقد نبتت في بلاد مختلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلقت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المعشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربتها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها الصافية ويشمسها اللافحة نهراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان

العربي أثراً أي أثر ، فاثارت وجدانه ، وألمته أن يحكيه فيما يبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهلة التي توجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمساكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحنها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطناتها بتلك السماء التي كان البدوي يفرغ إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مأوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره الى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه الى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتعاليم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحنواً متسعة تسور بجدران . وإذا كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم الى قبله بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

ولقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزاوج التعبير المعماري الأول الذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع أطراد التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

التشكيل الروماني المسيحي ، كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ٧) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البناءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويتلى بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمكتفات (الخانقاوات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جدّ عليه لم يستطع أن يخلص من التأثيرات الأولى ببيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تنطق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتجليه مواهب أهلها الموروثة لإنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهين الذي يميز عمارة الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه باصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبغ الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذا كانت الجماهير التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعمارون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لمسات

تهدف الى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا يشتمل كل جامع على قدس أقدس خاص به كما هي الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزى بقدس أقدس واحد يتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون انفساحاً ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف » الذي يتلاحق فيه المصلون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين النذيين يصلون في صف مستقيم وراء الإمام متجهين الى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من الإمام زاد ثواب المصلي . أضف الى ذلك ضرورة أن يلم المرء باتجاه الكعبة فور دخوله الى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصلي تشير الى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضاً قلنا نجد المسقط الأفقي للجامع على شكل دائرة أو مثنى حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه الى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبة أو عراباً في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالمتعبد إذا لم يستطع أن ينتهي الى الكعبة بجسده فلا أقل من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

وفي البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يجلب نظرة المصلين الى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم الى السماء غير محجوبة ، فشطر السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر مكشوف هو البصحن . ولكي يعوض المعماري إحساس المصل بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز الى السماء

(لوحة ٩) ، وجعل حوافي أسطح جدران البصحن بعرائس أو شرفات متجاوزة تتجه رؤوسها الى أعلى ، موحياً بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاث تحصر بين صفوفها السماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة « صافية » شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء ، وما أشبه اثلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه الى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمثلثة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادي للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصيح نغم « الله أكبر » ملء الأسباع على طول المدى (لوحة ١١) .

ولا شك في أن المعماري المسلم لم يغفل فكره من دراية سيكولوجية حين قسم المثلثة صعوداً الى عدة أقسام تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأني به قد أراد أن يجلب نظر المشاهد الى أعلى قسراً ، ويصب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته . وهكذا يقصر بعد كل شرفة عما تدنوها كلما أضعفنا وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ، والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما الى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشطر الأصغر الى الشطر الأكبر ، فيراح بصر المبصر الى المثلثة - التي تمتد الى أعلى متباينة مع واجهة المسجد الأفقية - بينما ينشد التطلع نحو الله في عليائه . وإذا كانت العرائس هي الأخرى ترمز الى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المثلثة ترمز الى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى . وهكذا تصميم المثلثة المعماري أن يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف الى الصعود والتسامي ، فلم يابه

وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خالطه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه ، وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي الى توحد الخط العربي الذي يكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن ندخل في حسابنا بقية العوامل التي يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية الى هذا الطابع الفكري أو السيكولوجي ، مما يجعلنا نحس توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفي القباب التي يزينها ، وفي الأواني المعدنية أو الزخرفية الى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا عيأت نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التي تكتمل في أي بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحدهما ، حيث تتساقط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغييراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحرافية ، وإن لم يحمل ذلك

المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد ذلل له الإيمان بالمصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمثدنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المثدنة عادة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين نتطلع إليها من الداخل ، فإنها تبدولنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاءً متكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة . ومن ثم كانت في حاجة الى مثدنة أو أكثر الى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقوموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى الى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

عل أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً الى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تتنظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنها في ذلك شأن باقي البلاد الإسلامية ، فبقيتا تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمشذنة والقبّة والعقد التي تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلّين صفوفاً « عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلّون « طولياً » أو المعبّد الهندي ذي الخلوات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مرّ بنا ، . غير أن السماء لم تكن مهربهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهجع الذي تسترخي فيه الروح كلما أرقعها طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شدتهم الجدران الى الأرض ، ولقد أحسّ بهذا التشوف الى السماء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسويري حين دلف الى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة الى جدران يأوى الى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى يحتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمس الى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقدم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاءً خارقاً في تسلق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفهم وأقدامهم دون أن تشبههم عن ارتقاء القمة حتى ترتشف عيونهم

الظمأى بمراى أعماق السهل الممتد المشرب بزرقة الغسق قبلها يطلع عليها الفجر الفضي ، وعلى القمة أخذوا يرتقبون كالظامئ يقلب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يرشقون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم الملهوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام . »

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً الى المسجد جعلوه في شكل القبّة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا الى القبّة الساسانية ذات العناصر المعقودة الى أعلى ، على العكس من العناصر المتدلية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة الى مثنى بواسطة هذه العناصر لكي ترتكز القبّة بقاعدتها المستديرة على هذا المثنى .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبّة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبّة البيزنطية ذات العناصر المتدلية « بندانتييف » بدلاً من العناصر المعقودة الى أعلى كما هي الحال في القبّة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى الى أسفل ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبغوا على القبّة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز الى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسماؤه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقديسيتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أعلى مكان

ويستطرد جاستون فييت قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

وما أبدع الصورة التي أوردتها الكاتبة اليوناني كازانزاكيس في كتابه « تقرير الى جريكو » عن تأثيره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم ، رافضياً المنطق المستقيم للطراز الإغريقي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على العباء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقي بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان الى العلال لكي يغزو الفضاء اللازوردي ، قاصداً جذب الصاعقة الكبرى من السماء الى الأرض » .

ويتفسر كازانزاكيس للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من جديد الى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوروبا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان الى العلا ، ولا تهبط السماء الى الأرض إلا على شكل صواعق - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد الى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقة بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلي ، شأنها في ذلك شأن العمارة البيزنطية :

ويتطابق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كونا صغيراً متكاملًا في حد ذاته . كما يوحى إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفي الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعدّ مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقبسوا نموذجها لجوامعهم بعد أن اضافوا إليها المآذن التي أحدثت - من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية - أثراً عجبياً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون فييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « فعل حين تمتليء الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقنية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة مفتوحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضفي على هذا الفراغ عتمة توحى بأي غموض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها الى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نفل الى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدها الى ذات الإله » .

الحجار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء الى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تتماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز الى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

ترى أي مشكلات وتسؤلات كانت تدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعني الى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشعب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب تحويرات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يسّر عملية التحويل والتحويل ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . على أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه طفرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل تقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإخوان الذين

كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناعات . فلقد اهتمدى الإنسان منذ القدم الى الرمز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً الى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملت عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، منصاعاً للقوى التي إليها مردّ هذه الأشكال ، ولنظم الخلق التي تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين - بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد - معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملكون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يسيطرون أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناعات والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . وهذا تؤكد على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه الى وحدانية العقيدة ووحداية الثقافة اللتين تقودان الى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً . ونظرة الى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي - كما سبق القول - من إيران شرقاً الى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جد متشابهة ، تلقتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليوقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

تطبيقاً واعياً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة حينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية الى الهند ، وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب الى النحت منه الى العمارة ، ووشيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكي يبدو كأنه الوجه الآخر للبازيليك ، لأن السطح الداخلي في البازيليك البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوكي .

ونحن قد تجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما تجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوروبية خلال الفترة نفسها ، فما من شك في أن لكل خلافة من الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسنة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمرد ذلك هو الحكم المسبق الحاسطيء الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفي » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكبوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ،

رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوروبية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوروبيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجملة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثمان والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يقف تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل يمتد الى العقود التي تتنوع بطونها في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يدلف إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميك لا تنفذ منها نامة ، فيلفه السكون الماسد وتغمره الظلال فيحتضنه « الجلاء والعممة » معاً ، وتتسلل إليه أشعة خافية من خلال نوافذ الزجاج المعشق الملون ، وحوله أعمدة عملاقة ، فيغلبه شعور بأنه في عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يتعجبون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدهم الظلال ويتشئون بالأنسام

النديّة التي تحمل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثون أن يطلقوا صرخة سانت إكسوبري : « ها هو ذا جوهر الإنسان .. الروح » .
أي جلاء ... حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يعتاد العتمة حتى يتجلى أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جياش بسورة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثير الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينمي عن قدرة فريدة على الابتكار حتى تبدو وكأن معينها لا ينضب ... توريقات تشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفرق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين . وحين تذكي فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين ويتزعم عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتراهم كانوا يستعدون جهدهم بينا يدهون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيران النفوس بدقتها وجاذبيتها ، وتتعدد التنبؤات والتضريعات التي يبسطونها تحت نظر الزائرين ، منها ما هو مجذول وما هو ضريب للمخترعات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ،

وتشع من مركز الحطّات خطوط محزوزة ، وتنتشر « الأطباق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والحلى وتزيينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولوللحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسي ، كما يشته « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء في زخرفة القصصات المقعرة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّ العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا يبدل جهد جهيد .

يصف جاستون فييت المناير الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى وكأنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلاً بعضها ببعض عن طريق التشويق حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر التأمل أن يتصورها مجتمعاً بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فإراء شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوفيهما حقهما فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفاصيل الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصدق هنري فوسيون عندما قال : « ما إخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين

مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة :
« لعمرى ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يَغْذُ
الحق .

وما أصدق نجاستون قبيت حين وقف في نفس الموقع
وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد علي ومدرسة
السلطان حسن : « إن من يتأمل البناءين ، تبدو القلعة
في عينه جائمة تستعد للوثوب والانقضاض ، على حين
تبدو المدرسة هادئة سامة متعالية ترنو للقلعة المتحدية في
شموخ الوائق دون مبالاة » .

ويستطرد قبيت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من
الموسيقى انطباعة تفيض في وجدانه فيقول : « إننا لا نملك
نجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية
كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية
ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما
دق شأنها . فليست هذه التحفة (الموسيقى) مجرد تألف
بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة
محدودة من الألحان لحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك
كله ، فبفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع
الأوركستراي يرتفع العمل ككل واحد إلى ذروة التعبير
الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره إلى أعماق
النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري
ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الضخامة ، لم يهمل المعماري
المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبنى وتوزيعها
بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر
التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ
بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة
القديس بطرس بـروما التي « تضخم حجمها - وفق
تعليق المهندس حسن فتحي - دون مراعاة هذا التجزؤ
والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم
تطلع إليه من خلال منظر مكبر . لقد غاب المقياس

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية .
فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم
على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم
البيانية لأفكار فلسفية ومعاني روحية ، غير أنه ينبغي ألا
يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة
متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر
وتتزايد ، مفترقة مرة ومجمعة مرات ، وكأن هناك روحاً
هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم
تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من
تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله
منها . وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما
تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوروبا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات
الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق
والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها
الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة
الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع
السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يهول
الناظر لفرط ضخامته ، حتى كان السلطان حسن نفسه
يفاخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن » بطيسفون
ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم
تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جمالها من
رافدين : بانيها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية ،
والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري
الجريء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل
أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجدر صرح يمكن
مقارنته بآثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول
عنه أوجين فروميتان : « إنه درة من أنفس ما جادت به
عصور الحضارة العظيمة من مبان » وما أشبه قوله هذا
بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بصره على
هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في

الإنساني عن تلك الكنيسة مما دفع برثني بأخرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح « جنباي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أوجايتو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠) ، وهما من المباني التي اشتهرت عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة » ، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة . وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تعدّ العمارة علماً مبنياً على نسب معينة ، والتي كان المماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وأليبرتي يكشفون عنها في أعمالهم .

وبأي اتساق الزخارف ووحدها في المقام الثاني بعد التنوع والضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر الصفوي بأصفهان ، وجامع أولوفي ديفريجي بالأناضول الوسطى الذي بني عام ١٢٢٨م (لوحة ٢١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى جمال يعزّ على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة » تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى

حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، تجدها في الثانية - حيث الجدار موحد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلل قوة المبنى من قيمته الجمالية .

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره) ، لا تخضع عمارة الجدران الإسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية في منطق يتفق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يمكن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم . على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراص بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جملة لتقام مكانها مساجد جديدة تخلّد ذكر منشئي الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتماشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبجل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئو الجوامع يوقفون عليها العقارات والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يهدم من المساجد إلا التي كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلها وتناولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبلل ، إلا أن فقدان النموذج

وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية تابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالتأحية الزخرفية الغالبة في إيران ، والتأحية المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر ، والتي تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القبب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين . وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قلدوا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار ، تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، حل حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على نهر دجلة ، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المدائن المشهور « طيسفون » والذي بناه الساسانيون كان هل مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذي يصوره مؤرخون كالمسعودي والطبري - وقد تحول إلى فكرة منيعة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

الأصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يلجأ المعماريون إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط .

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يبدن للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كريبزويل بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي .

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الفساسنة واللمخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشتى بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصفد وحوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها

تلاهم من ملوك الدويلات دفعهم الى بناء ما ييزون به من سبقوهم ، وإن أقرّوا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الانتماء الى الآبهة الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل والتي تعد اقتباساً من طراز عملي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجذبتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف منشأتها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سني البقاء ، كما أن الملوك المغنصبي الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين وبقيمون بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم ، في حين يجمعون عن هدم الأبنية الدينية . وقديماً أثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنيين حينما جرّو على هدم ضريح الحسين والحسين في كربلاء ٨٦٠ م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انسلق في تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلة المعالم المعمارية في الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسيين ذلك الى عوامل التخريب التي كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . وهون تهوين من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب

الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً في التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع الى كثير من معالم العمران مرّقه الى أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم الى البناء - كانوا يضطرون الى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الأجر إنما كانت مما نُزح من أطلال مدينة القسطنطين (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مباني أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد الهشة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠ م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامراً الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يد بالهدم أو بالتخريب .

ويصحح مايكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠ م ، ١٢٥٠ م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠ م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سىء التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام ، فتحجب بأناعتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه في كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروي المقريزي أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

صادفنا توقيعا على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوبا بلفظ « عمل فلان » فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أو انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقيعه لأمكننا بمعلومات قيمة تحييب عن بعض هذه التسلاطات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئا عن الصانع اللين أسهموا في بنائها ، بل سجل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوسا في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ ترى أن السلطان الذي أرسى في هذه البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يذكر اسمه عاريا مجردا . بيد أنه كثيرا ما بلغ المستوى الفني المعماري حظا من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك إلى حد بعيد .



وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أوسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبني الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حرصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجل في المسجد

وتهلمت بعد ستين فحسب من بنائها . وما يدعم هذه الحقيقة أيضا أن مسجد علي شاه في تبريز قد غدا حطاما بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الايمان بأن ما بينه الإنسان من عمارة مصيره الى زوال ، وهو إيمان تعززه رداءة مادة البناء الهشة ، وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذي كان يخص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيرا ، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعا بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلا ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالأجر وتوفر لها صناعات مهرة .

وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى ، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر ، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يعد عضوا له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب « دكتور » وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زينا أكاديميا متميزا ، وخلع على نفسه صفات شرفية تنقش على شاهد قبره . ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك مطلقا ، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماؤهم وتوقعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد نبهوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندري هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه ، أم أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن

الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمئة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لا سيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامراً (لوحة ١٩) .

كذلك نلاحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمالها السلاجقة والإلخانات ، وبنو مظفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبح لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصيل عمارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير فني عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبني مهما اختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المباني العامة ، وهوانهم ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وأسبله الماء العامة و « القيساريات والأسواق والمدارس

والخانات والوكالات والمستشفيات كبيمارستان قلاوون . ولا يعني اصطلاح بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها الى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وزّره في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبله القاهرة والذي ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبله تبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معماري خاص بصنابير المنيبة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم ككتاباً لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيئة ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبية (لوحة ٢٢) ، ويبدو في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .

ثبت المراجع العربية

- ١ - ابن دقماق : كتاب الانتصار بواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع - الخطبة الأميرية بولاق عام ١٣٠٩هـ .
- ٢ - أحمد ككري : مساجد القاهرة ومدارسها . للدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
- ٣ - أحمد ككري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الأول . العصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد ككري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني - العصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد ككري : المسجد الجامع بالقاهرة - دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .
- ٦ - السيد محمود عبد العزيز : المآذن المصرية - نظرة عامة من صنعها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني - وزارة الثقافة والارشاد القومي - القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي الذهبي والعربي - الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن - الموسوعة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن فتحي : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط - محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن فتحي : القاعة العربية في المنزل القاهرة : تطورها وبعض الاستعمالات الجديسة لمباني تصميمها - من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة - أئمة القاهرة - مارس - أبريل ١٩٦٩ - مطبعة دار الكتب ووزارة الثقافة ١٩٧٠ .
- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث الفردوس الموهود - الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .
- ١١ - فريد شلبي : العمارة العربية في مصر الإسلامية - عصر الفولاة - المجلد الأول - الهيئة المصرية العامة للتكليف والنشر ١٩٧٠ .
- ١٢ - سماد ماهر : مساجد مصر وأولياها الصالحون - دار المعارف .
- ١٣ - كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر - الألف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٤ - محمد شعري شبيب : محمد علي خازي . ك.أ.س. كريزويل - محمد عبد الفتاح وآخرين توثيق : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية إلى سنة ١٣٦٥هـ (١٦٤١م) - طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ - تصدير كريزويل سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثاني .
- ١٥ - يحيى الخفاب : نظام الملك والمدارس النظامية - مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - العدد الخامس ١٩٧٥ .



لوحة (١) :

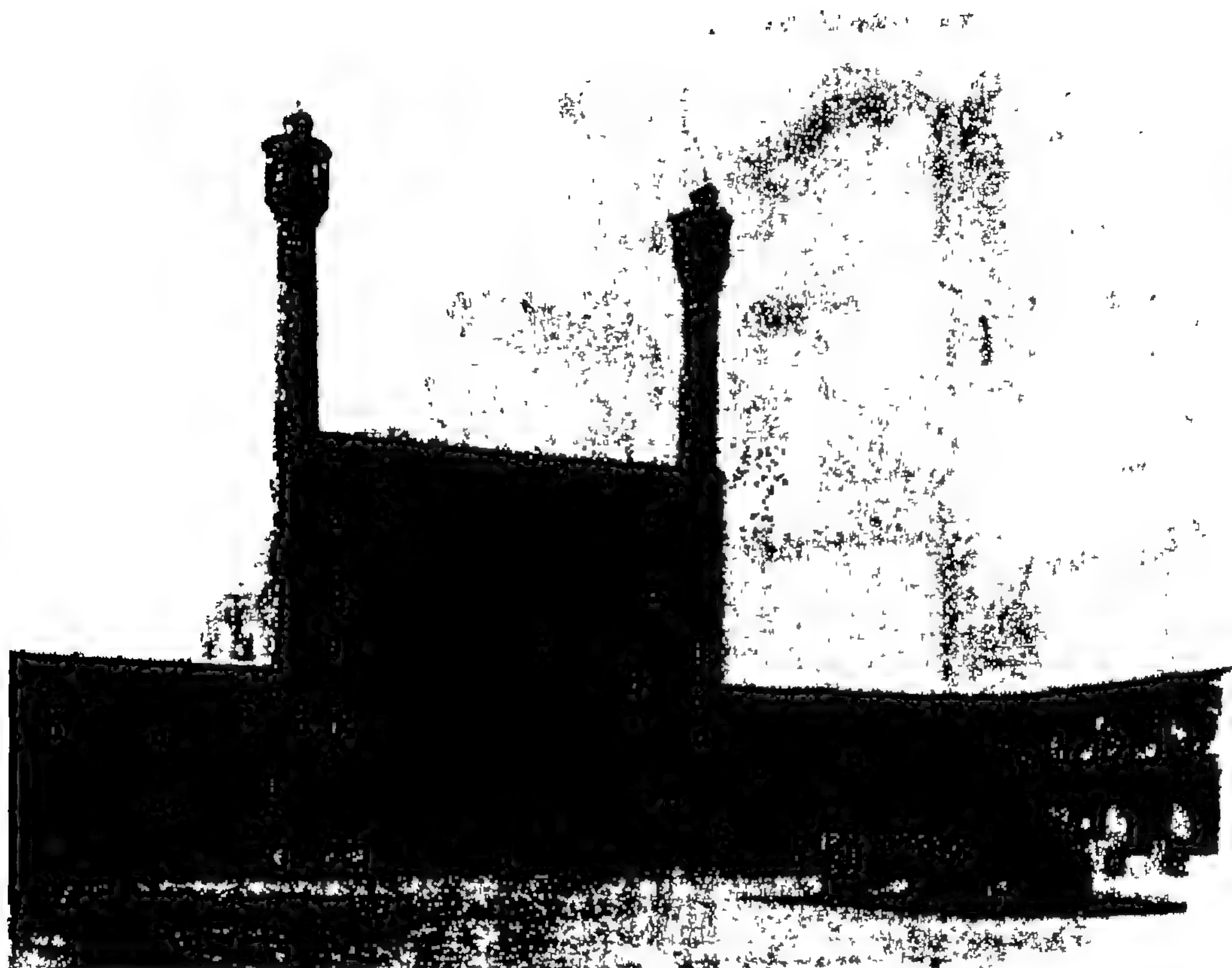
قطب منار في دلي - الهند .

مظلة جامع قطب الدين لوبك .



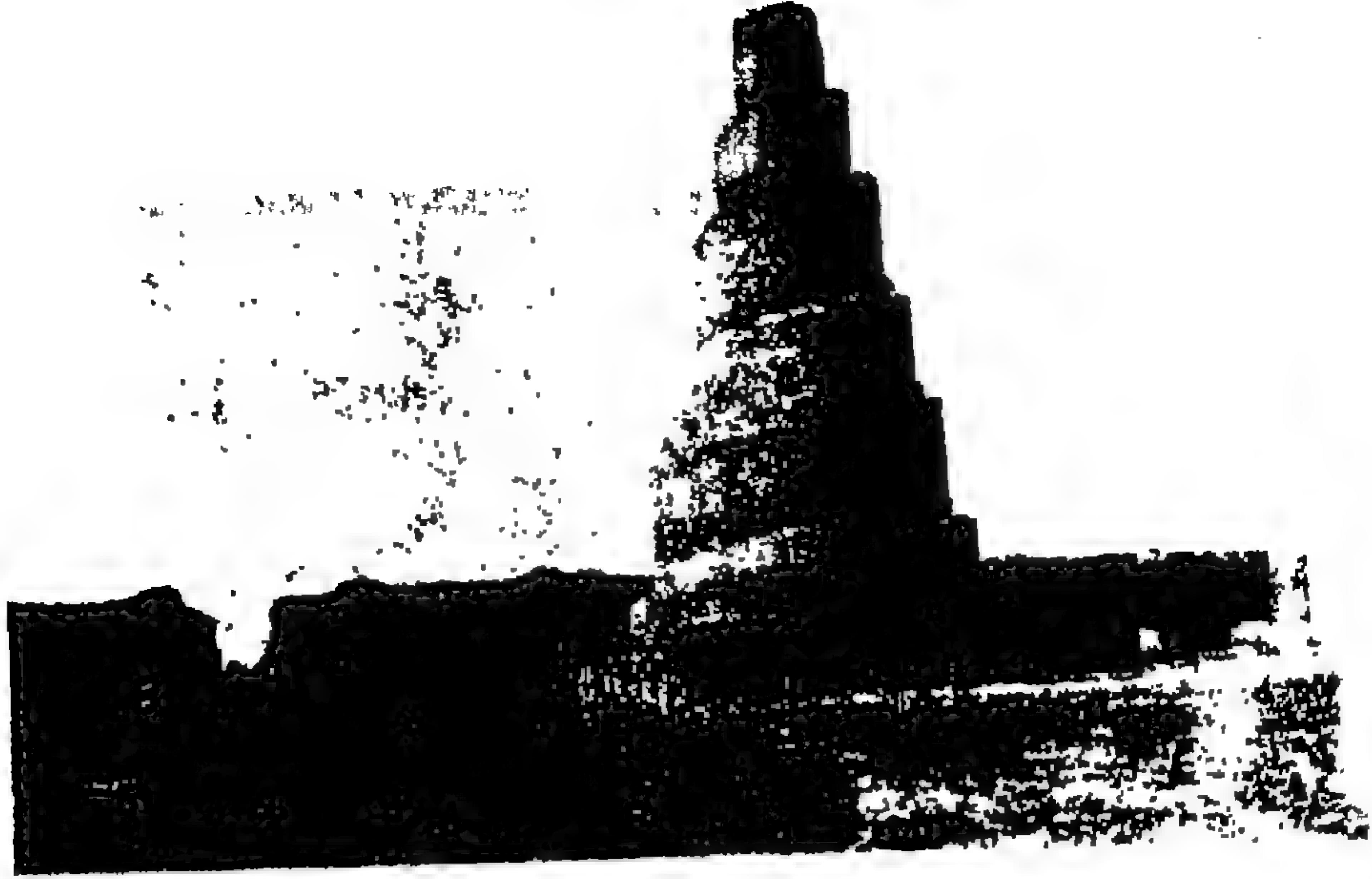
لوحة (٢) .

مدخل بيت بديعة كاتو على شكل تليقي يجمع بين سلات الاخشاب والمواد لكان القاب عظم حيوان .

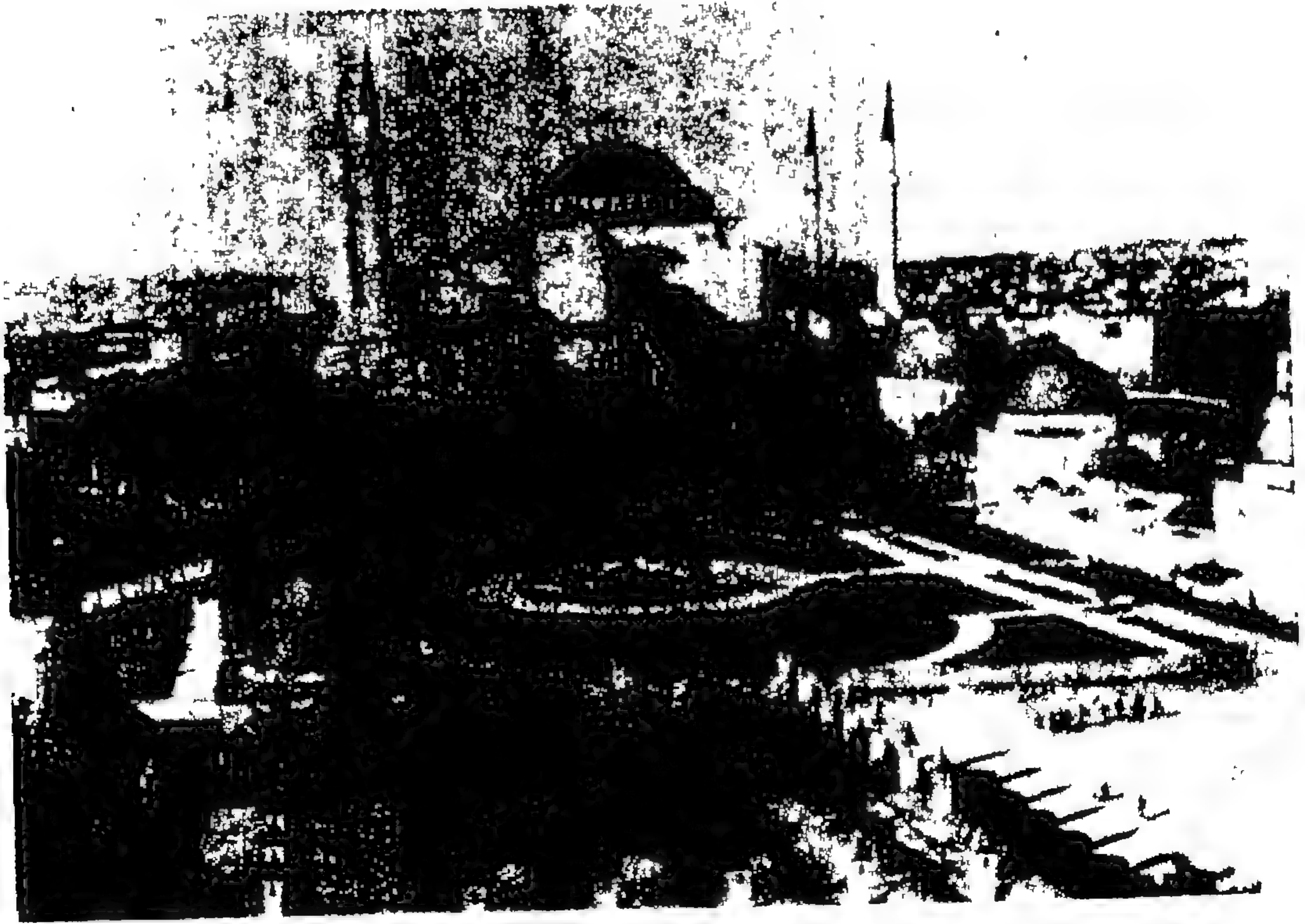


لوحة (٢) .

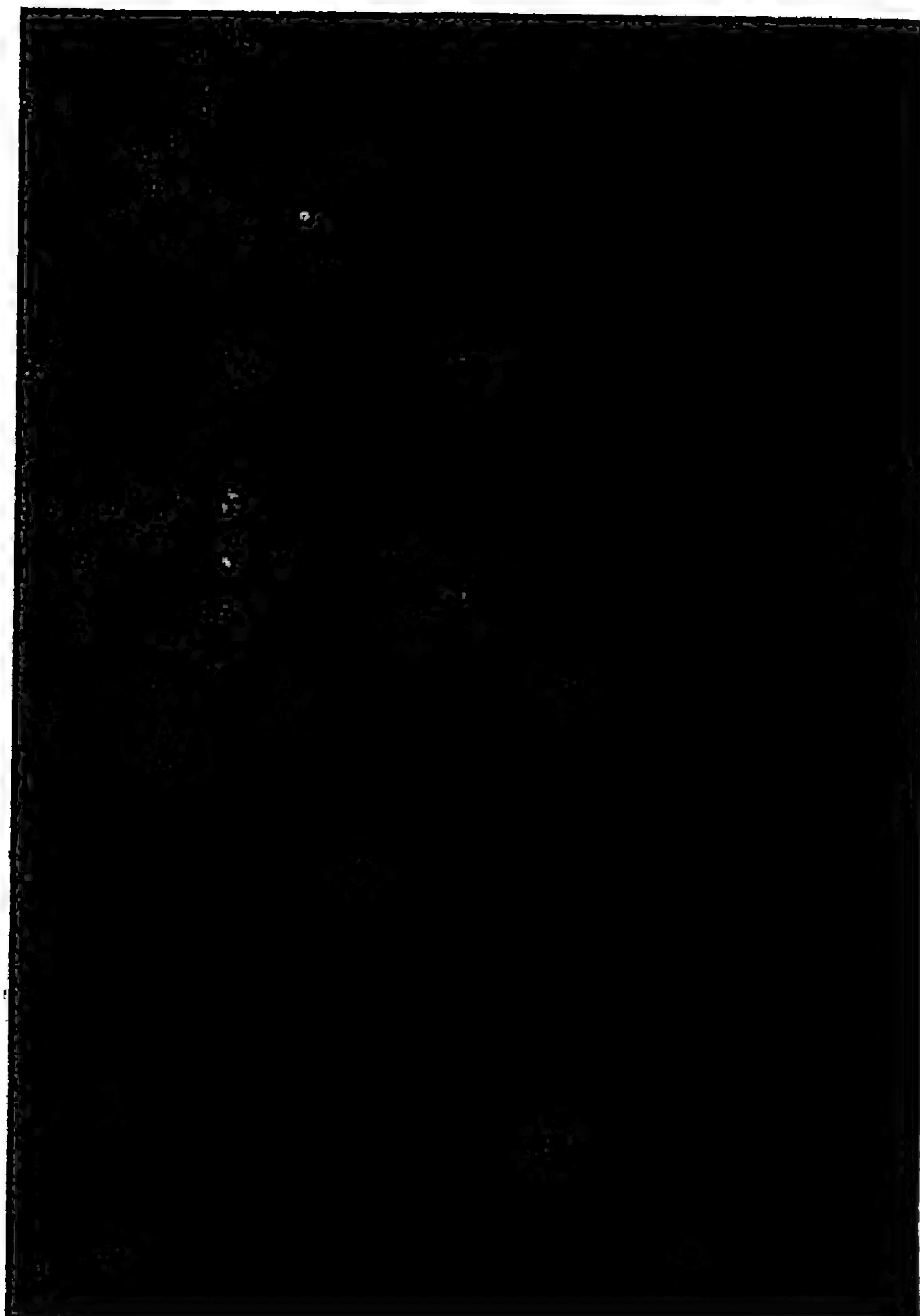
مسجد شاه باصفهان : المصحن والاهوان ، ولبنو الكسوات الخزفية التي ميزت مباني المعمر الصفوي .



لوحة (٤) .
المنارة : جامع سامراء بالعراق .



لوحة (٥) .
مسجد آيا صوفيا بآثنته في استنبول .



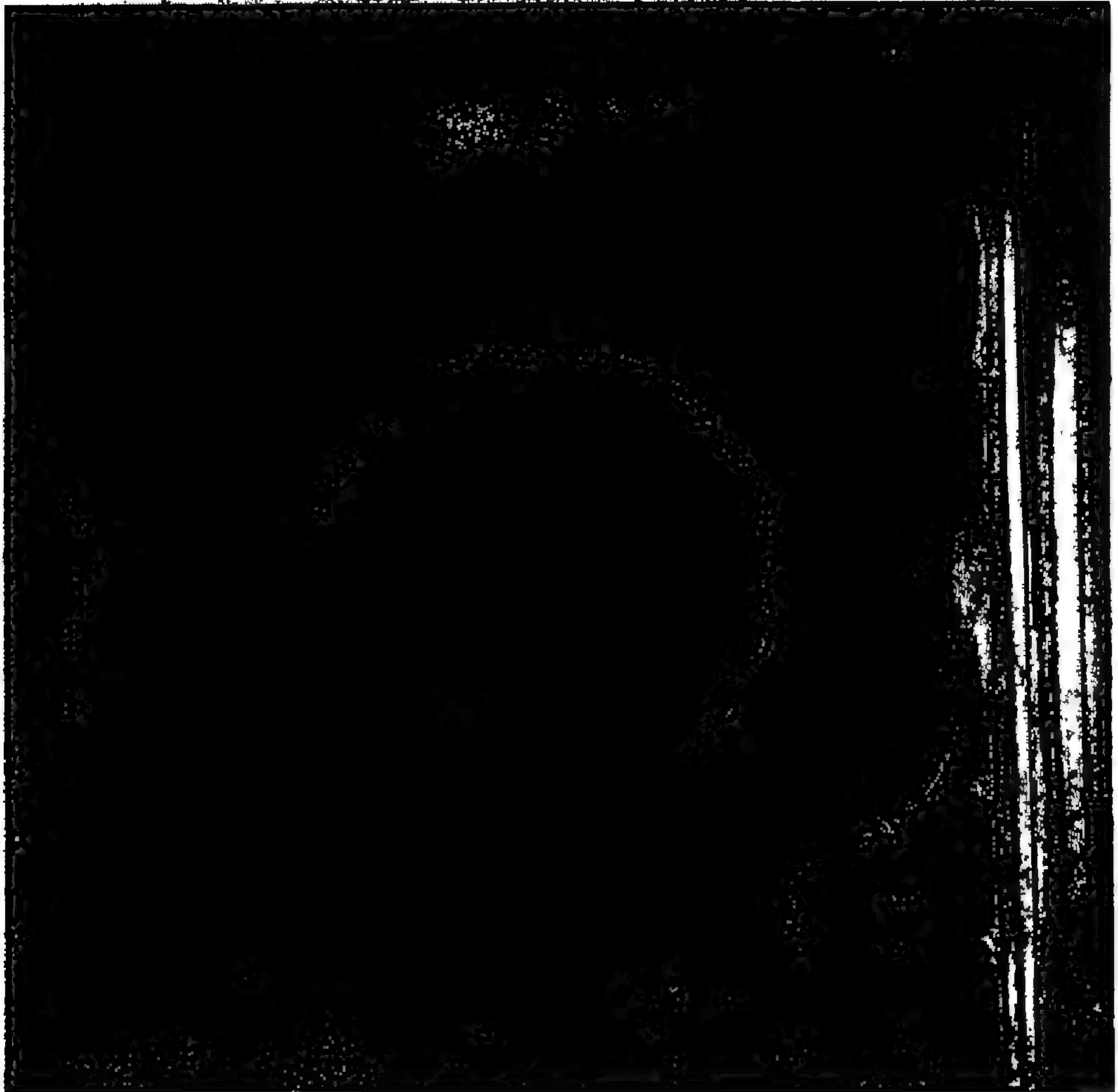
لوحة (٦) .
منظر عام للمسجد الأموي بدمشق .

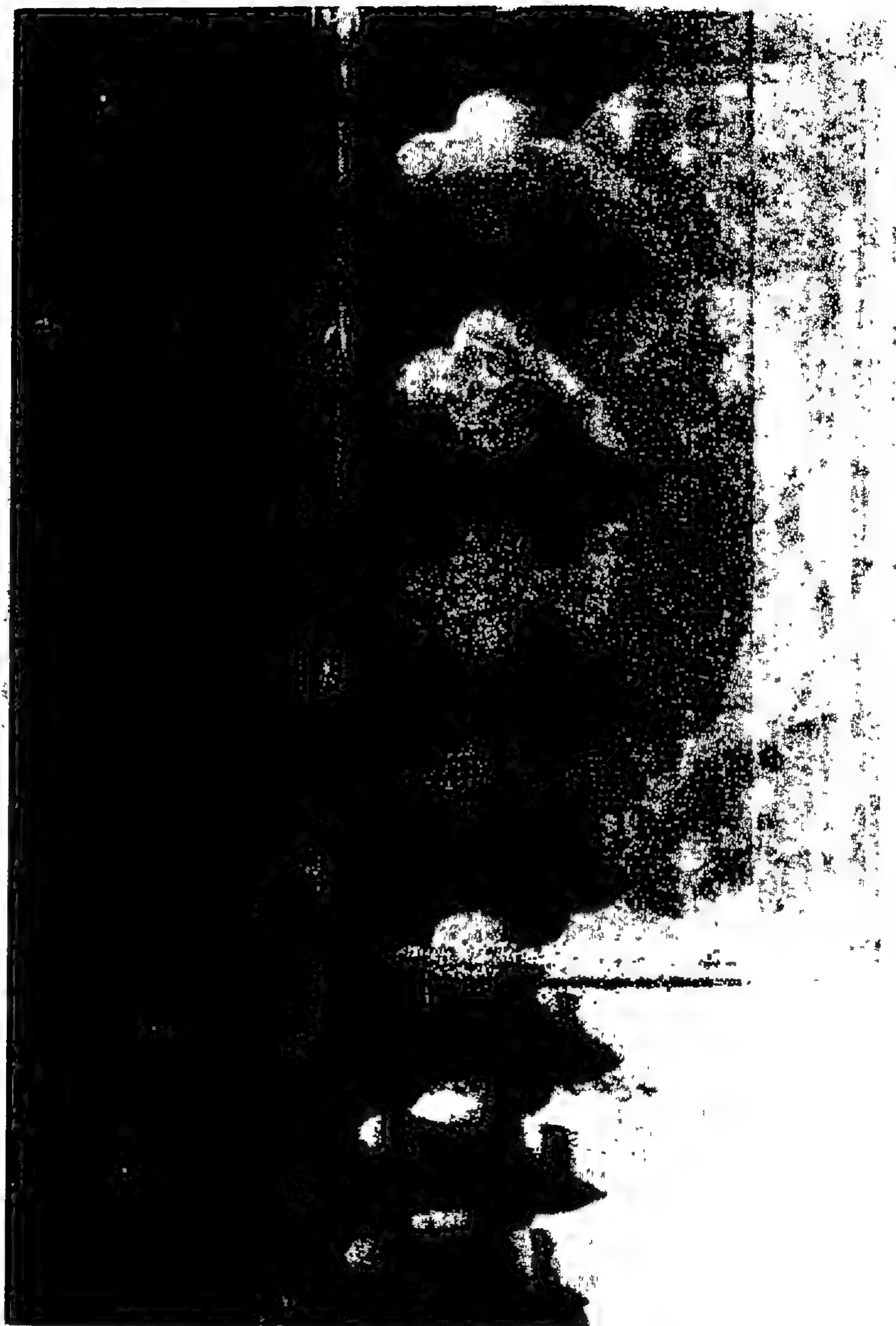


لوحة (٧) .

مسجد قرطبة بالأندلس بوابة الوجهة الشرقية .



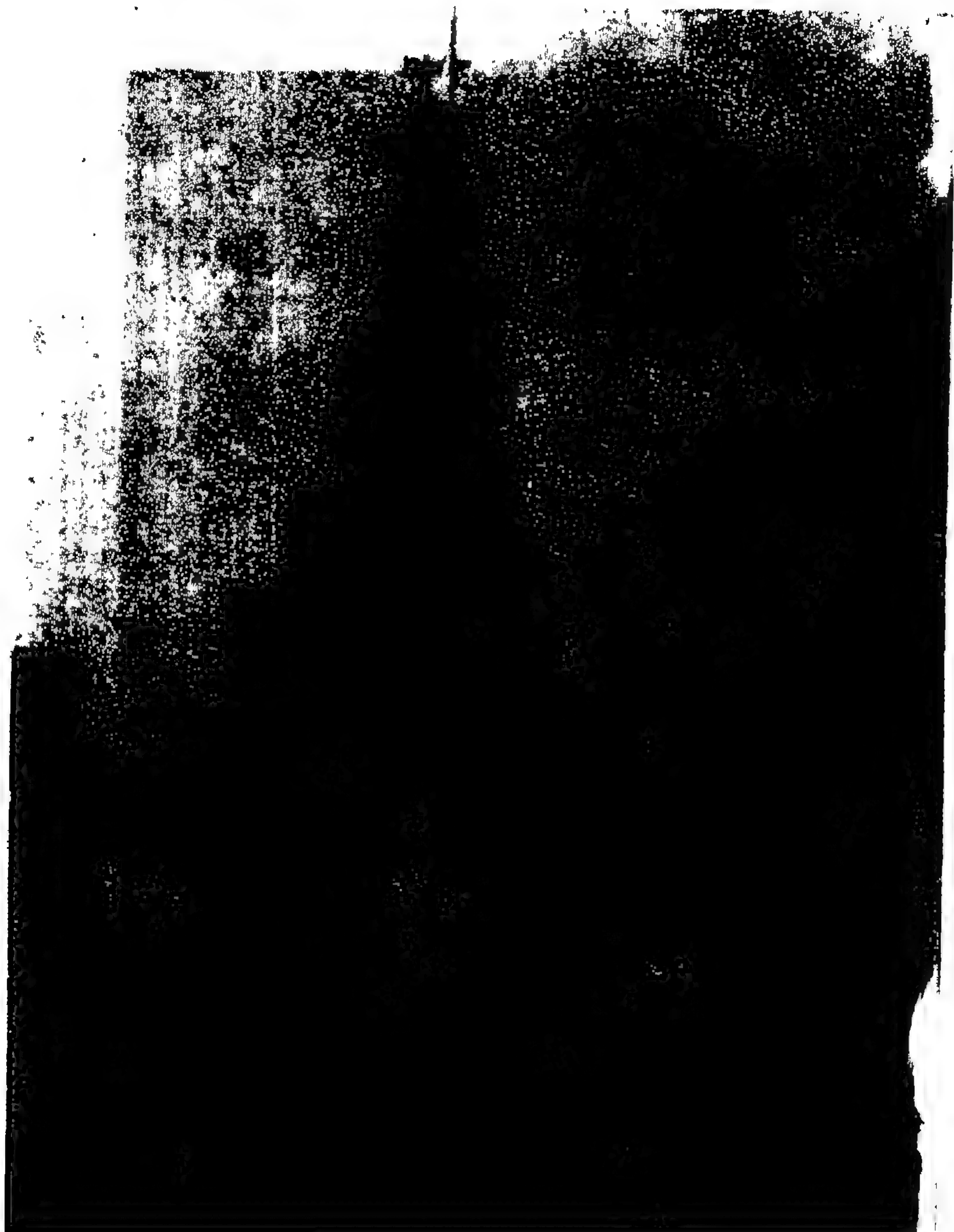




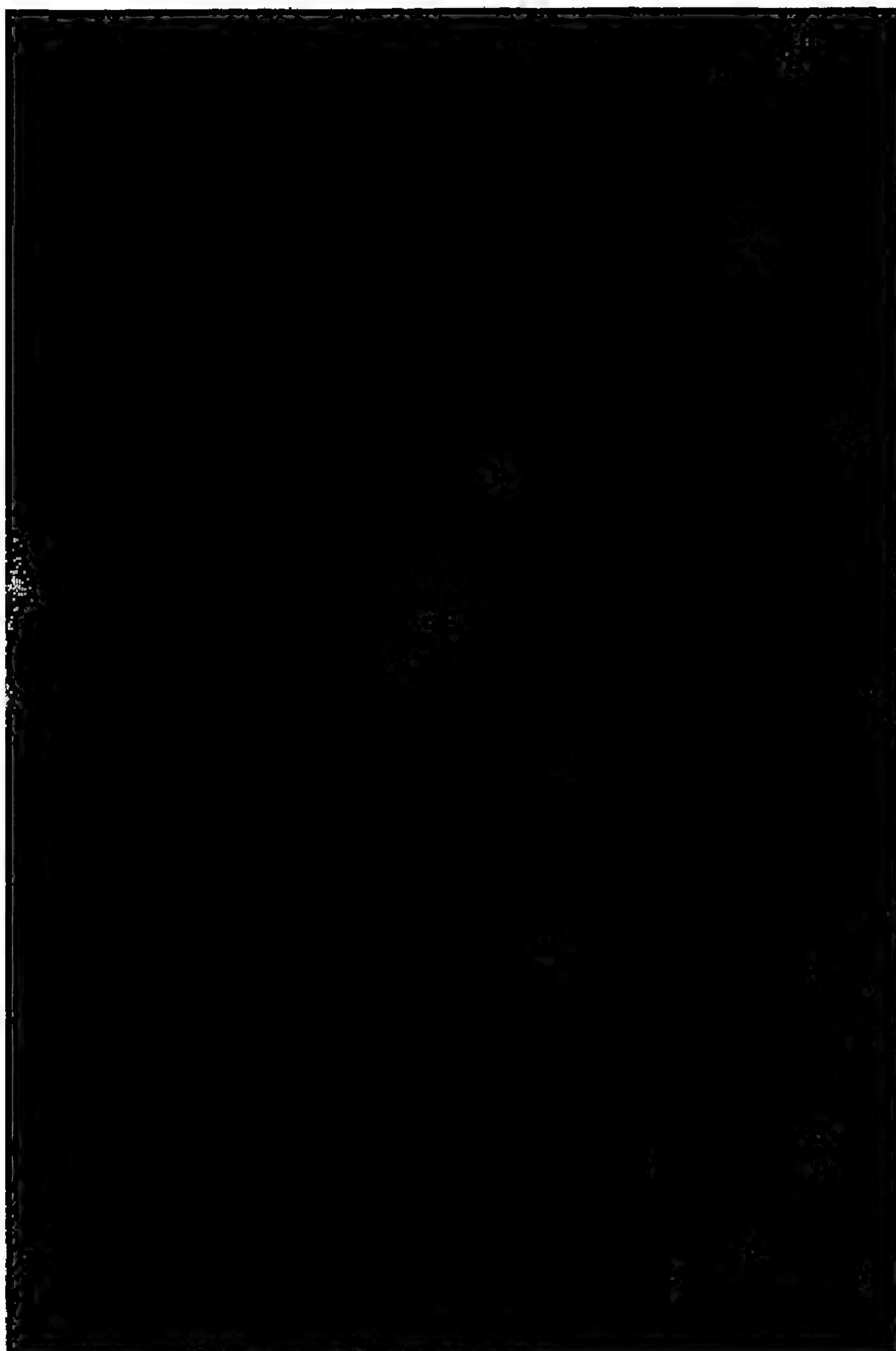
لوحة (١٠)

مراكس (فراكتات) البليغ فتح جديران المصنوع - نوحى بالمرحطة بين الأرض والمياه والوصول بين المراكس والممرور.



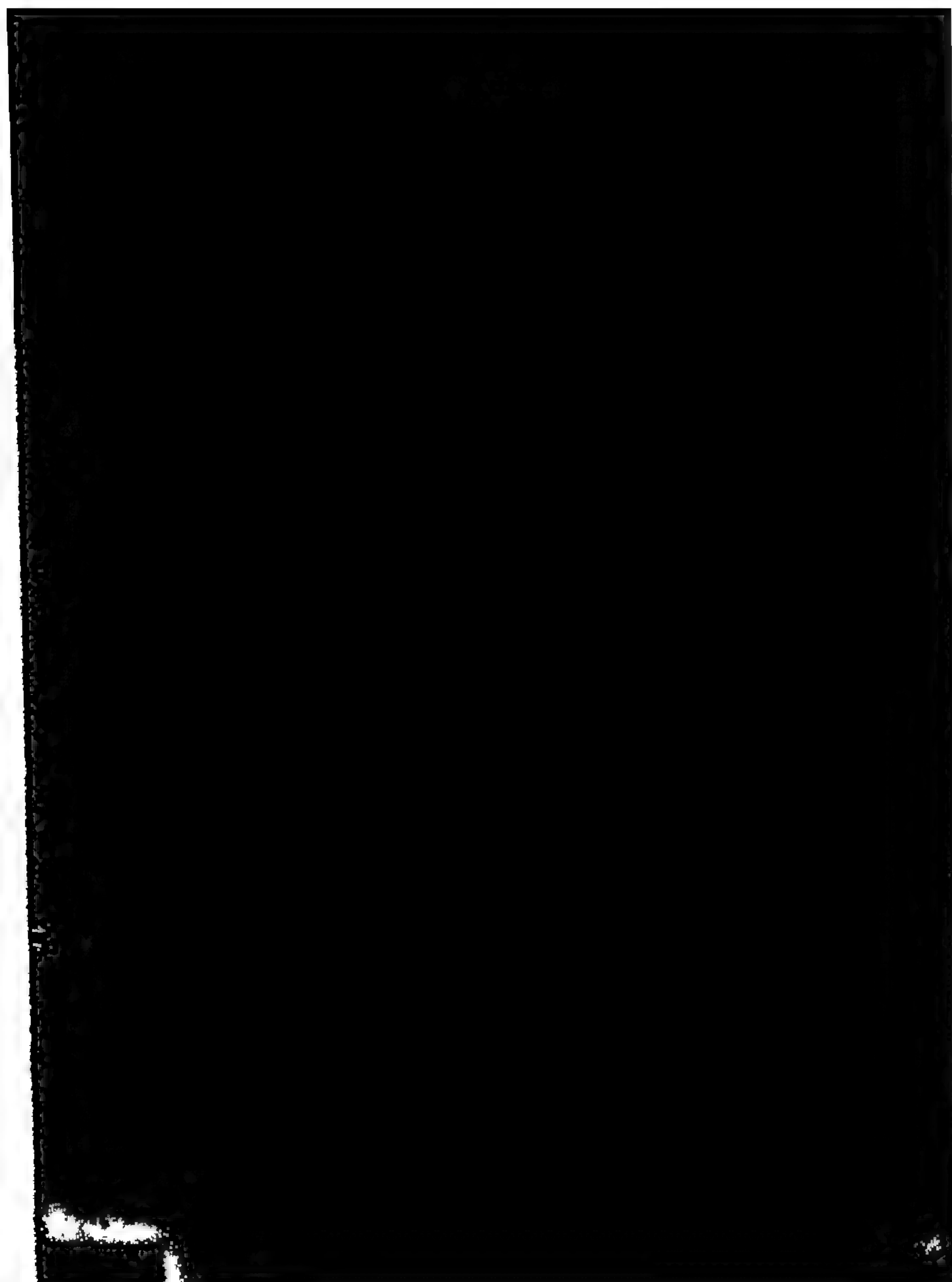


اللوحة (١٤٣) :
منظر لبحر طرولون : لوحة ملونة من مالي .



لوحه (١٣) .

مسجد ابن طوقون ، شيد من قبل الخليفة الموحدي الموحدين في القرن الثاني عشر هـ .
تصوير عبد الفتاح عبد .



لوحة (١٤) .

مسجد بن طولون ، شباك من الجص في الجدار الملون ، زخارف ذات تنسيق متعدي الخطوط - تصوير
عبد .



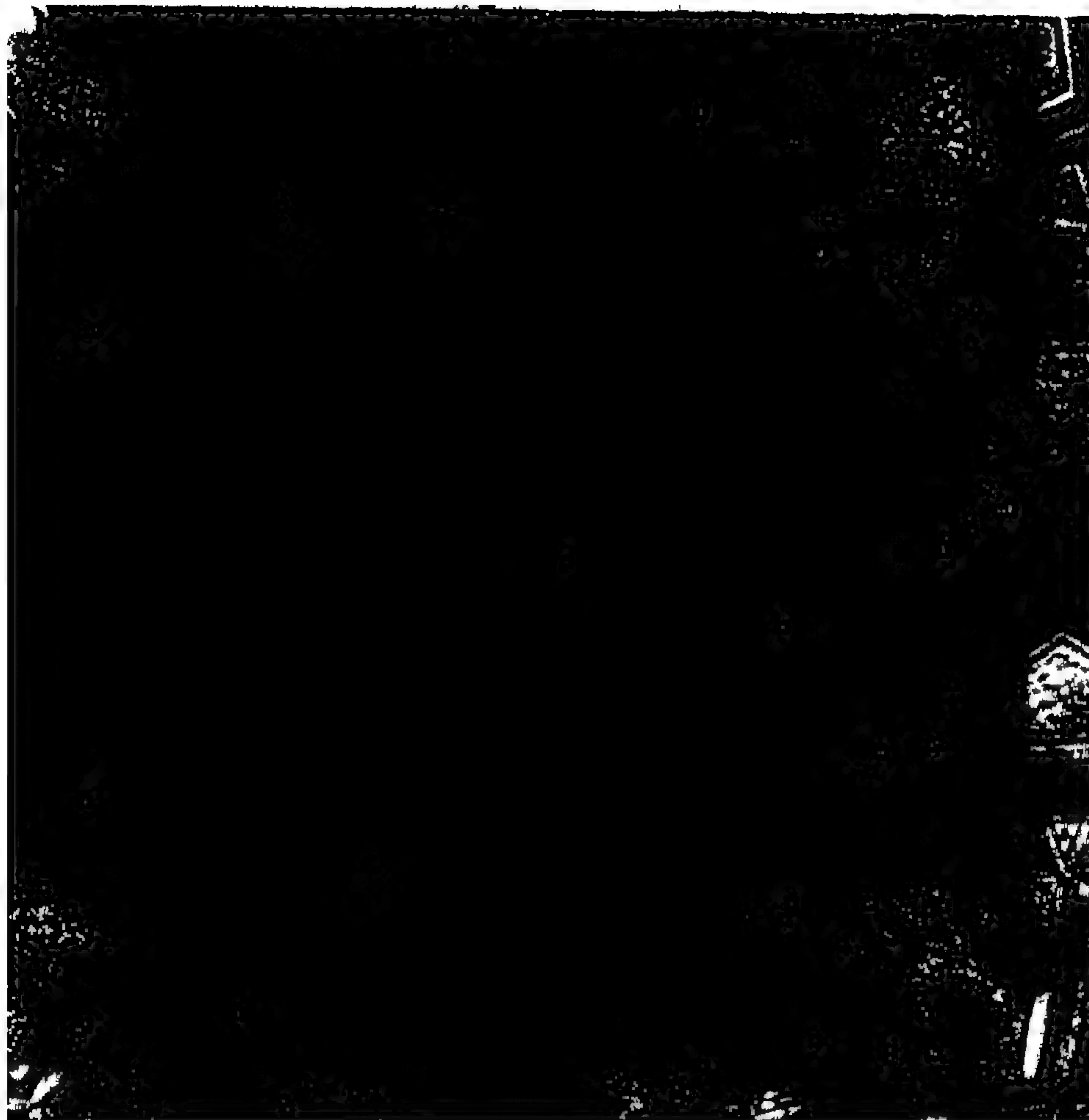
العمارة الإسلامية

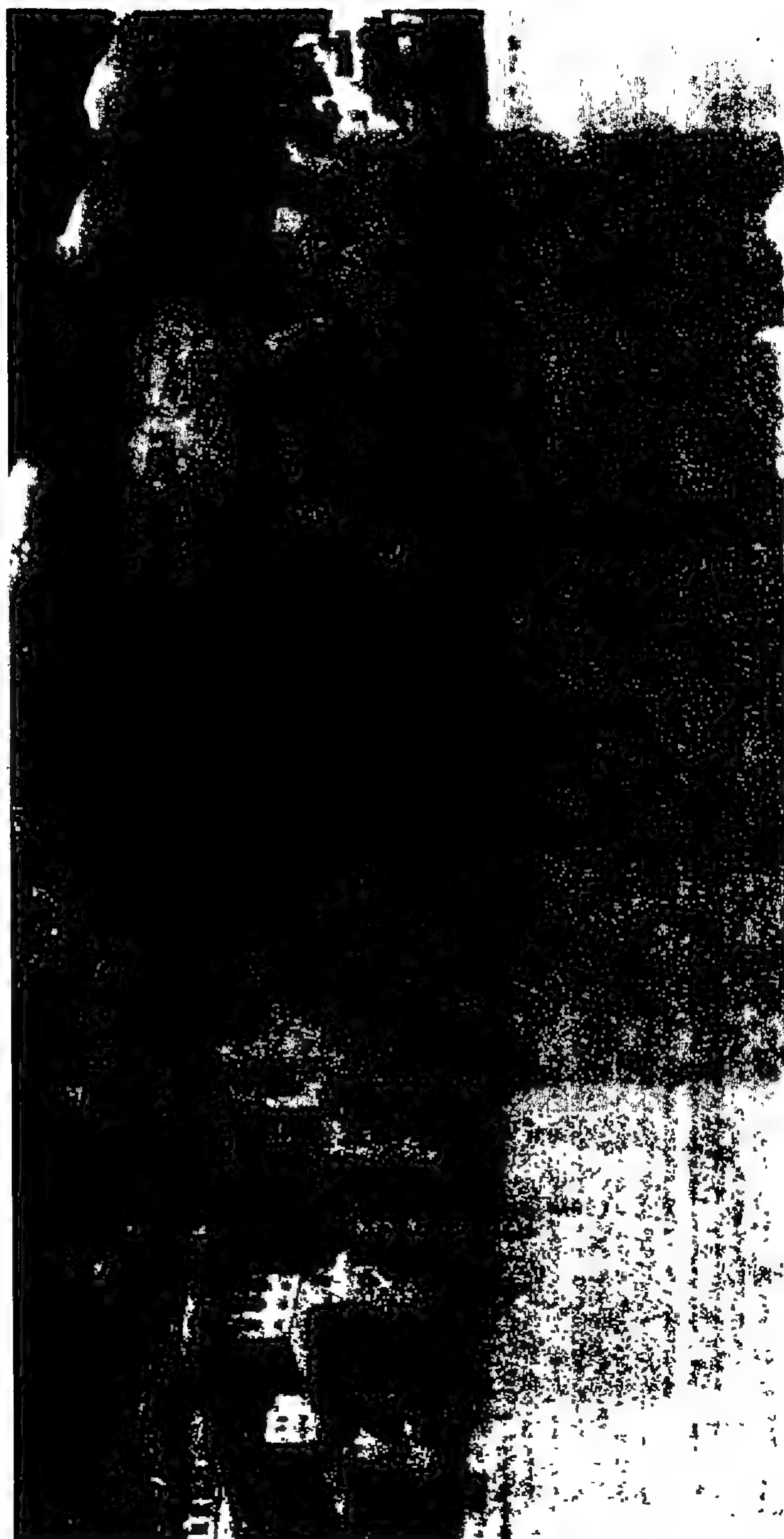
لوحة (١٥) .

مسجد ابن طولون : عقود القاعات للطلعة على اليمين ، والقبلة على اليسار ، المتوجة بآي بن طولون
المعدن تكرر - تصوير ميد .

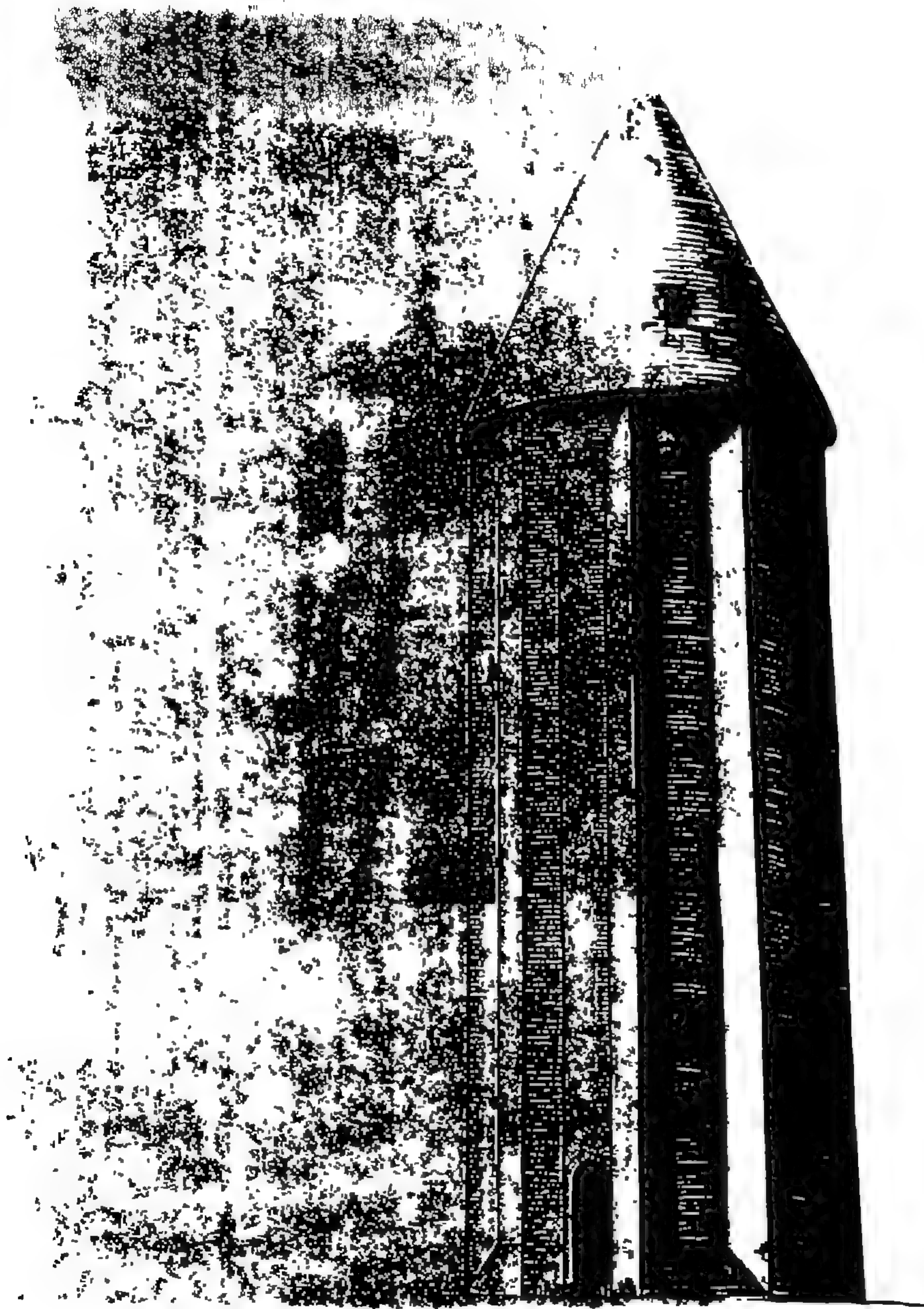


لوحة (١٦) .
شيوخ فلاويون .



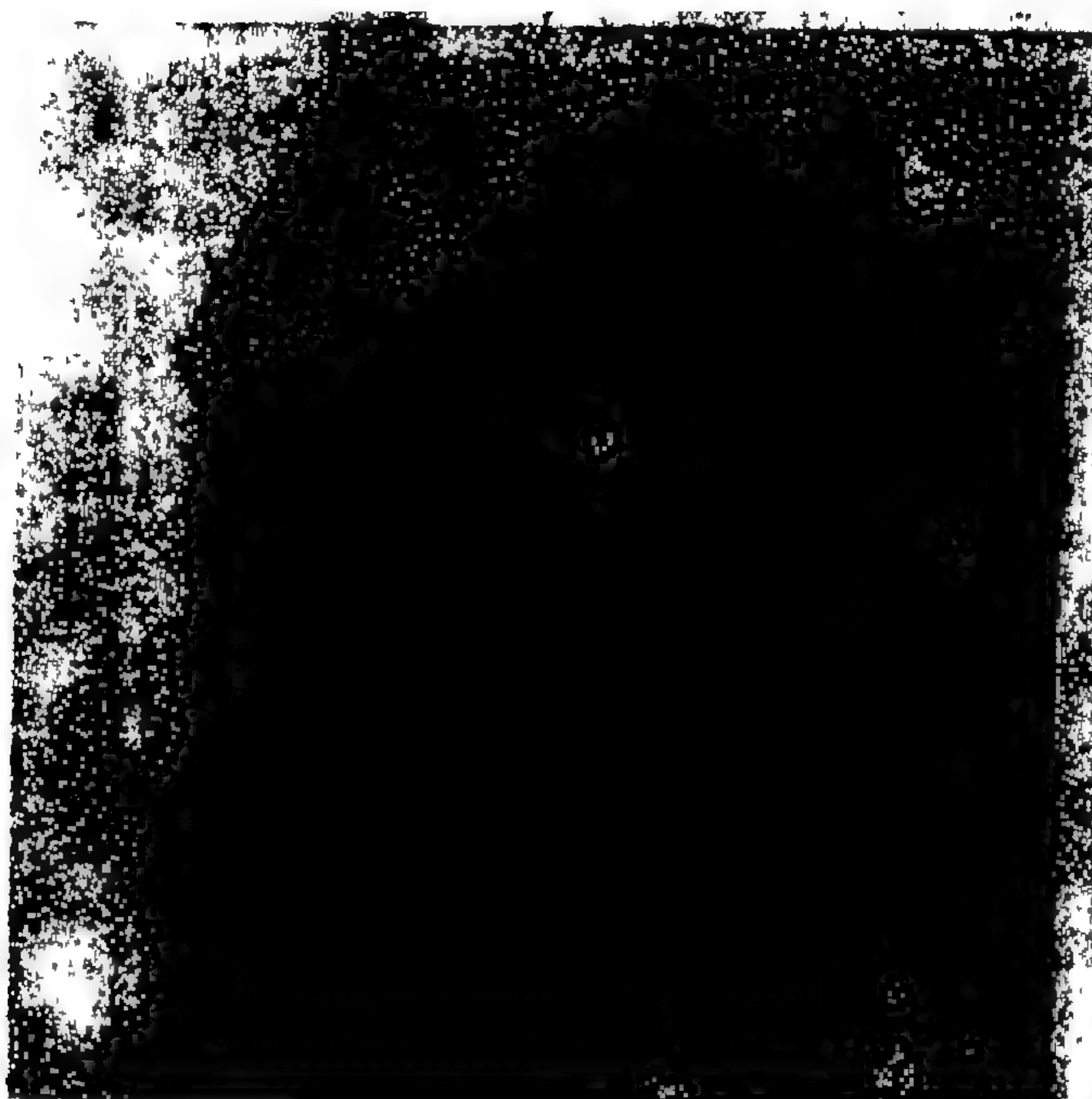


لوحة (١٨) - لوحة عكسية لبري صولت .
مدرسة رجب الدين السلطان حسن ، لوحة عكسية لبري صولت .

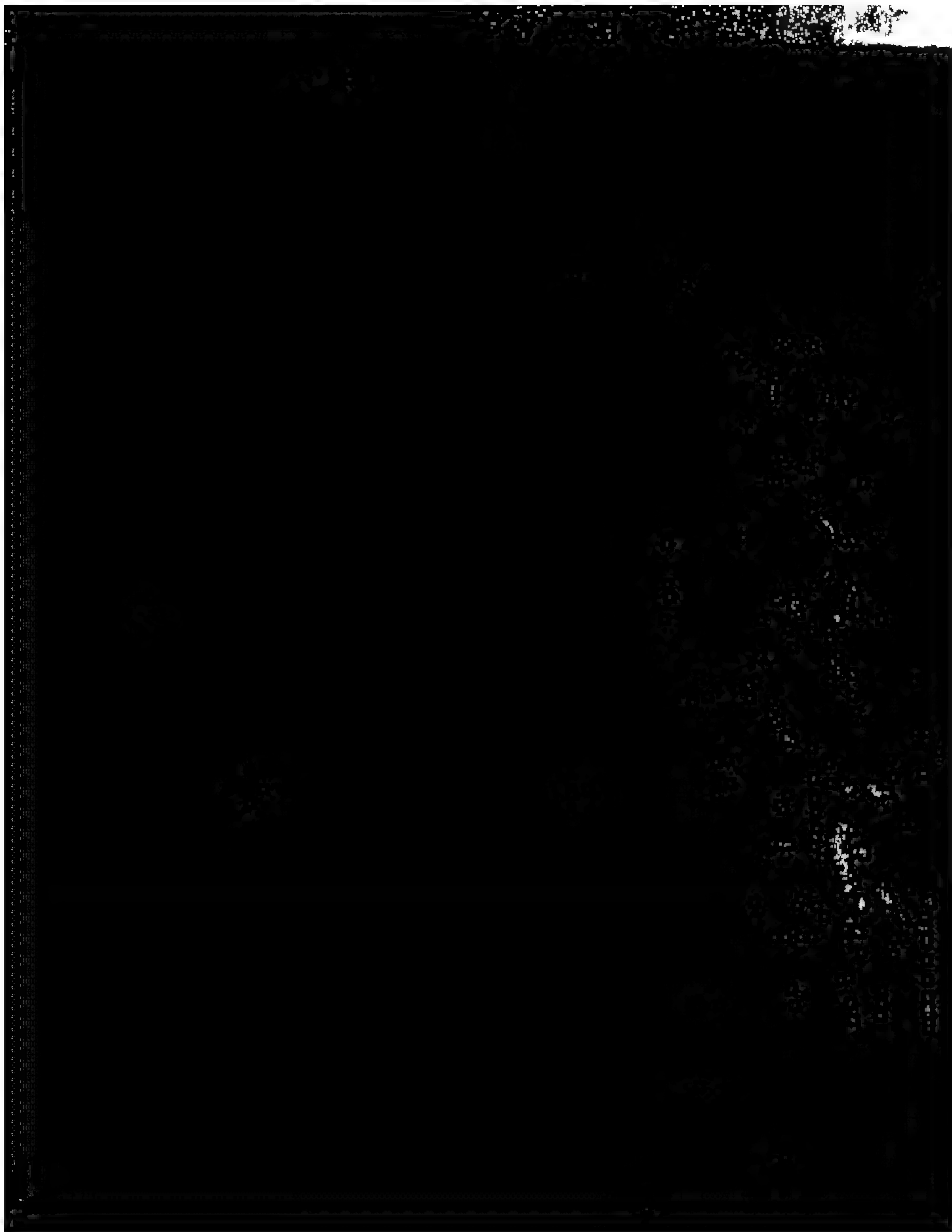


لوحة (١٩).

برجستان : ضريح جنيد بن عبد الله



السلطانية : مقبرة خروفا بطنه (في الجاهلي) تصوير الكاتب هذه البسطة





لوحة (٢٢) -
 سبل الهندية - لوحة مملوكة من هاني .

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تخلب لب وأفئدة الفنانين . ومن بين مفاتيحها وعوامل الجذب اليها المتاحف والجاليريات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الابداع ، وتحدي أحدث الثقافات وأشدها حيوية ، ووجود جمهور ذي وعي فني ، وتوفير عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستنفدوا الوقت والجهد اللازمين للإنتاج الفني .

ولا غرو اذن أن تؤدي كل هذه العوامل الى بزوغ مدرسة نيويورك كنتيجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطليعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره الى تنظيم « مشهد » فرض نفسه على عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامة . ويقول « زوباس Dzubas » وهو يسترجع تلك الحقبة « إن الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، على حد قول « موفرويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحبه وما ظل على قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأول لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة متقطعة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ لهذه الحقبة الى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . وإلى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية الى الشعور بالطمأنينة والحاجة الى البوح بمشاعر القلق الى الأقران والنظراء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسي

الفنانين كان شيئاً هاماً لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، واللجوء عن فرضيات المرء الجمالية وترويجها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللفظي الذي كانت نبرته تتسم بالعدوانية . ويتذكر زوياس هذه العملية باعتبارها « نوعاً من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية ثماء ديناميكية . . . لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض . . . ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساره بعد^(١) . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الراسخة الدائمة على نشوء وسط تغذية استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة على الأقل لأنه كان يشير إلى أن العمل قد شوهد وعومل بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة إلى النقاش من الالحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومساكن الفنانين ، أوحى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يواجهوا فيها جمهوراً ، يتألف أساساً منهم ، ولكنه يضم أيضاً النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية بمعاهد الفنون ورواد الطليعة في الفنون الأخرى .

ويبدأ الاهتمام والحماس ، دعم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت

الطاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تنطوي عليه من احساس بالمجتمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانون الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الارتفاعات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثني عشر ، شمالاً وجنوباً ، وبين الطريقين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقين الثالث والخامس كان يمثل طريقاً وسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولد بروج Goldberg ، وجستون Guston ، وكون Kohn ، ودي كونيغ De Kooning ، وريسنيك Resnick ، وفسينت Vicente . وعندما كون فنانون شبان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، ويراتا Brata ، وإيريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشارع الشارع العاشر فتحسب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيلر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحداثة : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة أميدي أوزنغانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها إيرفينج ساندلر مع زوياس .

آرب Jean Arp ، ويازيوس ، وكيج Cage ، وجوزيف كورنيل Cornell الذي كان يعرض أفلامه ، وهربرت فيربر Ferber ، وفريتز جلارنر Glarner ، وجوتليب Gottlieb ، وهاري هولتزمان Holtzman ، وريتشارد هولسنبيك Huelsenbeck ، ودي كونينج De Kooning ، وموزويل ، ونيومان ، وريهارت Reinhardt ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مغلق استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضرات جلساته بالاختزال ، وقد حررها موزويل وريهارت وجودنو ، ونشرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »^(٢).

وفي أواخر خريف ١٩٤٩ ، أنشأ دي كلونينج وكلاين Kline ، وريهارت وتوركوف Tworkov ، وأصدقائهم في قاع المدينة ، ومن بينهم ريسنيك الأصغر سنا ، الكلوب Club الذي كان يسمى في بعض الأحيان « نادي الشارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرفي الشارع الثامن (على مسافة باين من استوديو ٣٥) . وقد تحول الكلوب الى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعاليتها الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشات مائدة مستديرة جرت في ليالي الأربعاء ، حتى عام ١٩٥٤ ، وقد دعى فنانون شبان الى عضوية النادي ، ومن بينهم على سبيل المثال روثنبرج ، وفرانكنثالر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، وفي السنة التالية ، ليزلي ، ولاري ريفرز ، وجوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولد تيرج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية الموجة الأولى من

ومحترف ستانلي ويليام هايتر رقم ١٧ (Stanley William Hayter Atelier 17)

وقد ساعد القرب الجغرافي على التبادل الدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحثت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي خريف ١٩٤٨ ، أنشأ موزويل ويازيوس - وروثكو ودافيد هير (انضم اليهم فيما بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحديث الى الطلاب في أمسيات الجمعة ، وكانت هذه الجلسات تفتح للجمهور . وكان يحضرها كل المهتمين بالفن الطليعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة بادارة التربية الفنية بجامعة نيويورك - روبرت ايجلهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروف Hale Woodruff ، وتوني سميث Tony Smith - لتوفير مراسم إضافية لطلابهم ، وكان من بينهم جودنو Goodnough ، وليزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميث أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقربهم الى الفنانين وبصفة خاصة بولوك Pollock ، ونيومان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التأملية عن التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفة خاصة جودنو ، وأصل سميث محاضرات أمسية الجمعة بالرسم الذي غير اسمه الى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان

(٢) الفنانون المحدثون في أمريكا - تأليف روبرت موزويل وأدريههارت (نيويورك : ويتون شولتز ، ١٩٥٢) .

نقل عن كتابة « مدرسة نيويورك » تاريخ هذه الحقبة ، مسؤولا عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير والنحت على الجمهور . وقد طلبوا الى ٦١ فنانا أن يقدم كل منهم عملا واحدا ، وخُزنت جميع الأعمال المقدمة في مخزن شاغر بشرقي الشارع التاسع . وأطلق على هذا الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال ١٣ فنانا شابا على الأقل ، من بينهم فرانكنثالر Frankenthaler ، وهارتيجان Hartigan ، وأيلين دي كوينينج وروبرت دي نيرو وستيفانلي وجولدبرج ، وكان اشترك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني قد دعى من جانب أقرانهم الأكبر سنا للاشتراك على قدم المساواة ، تقريبا في نشاطات جماعية . وقد اعتبر الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدرا من النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣ قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم تحول المعرض الى حدث سنوي حمل اسم « سنوات ستابل » . وكانت العروض تختار بواسطة لجان من الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام ١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء الذين كانوا يتمنون الى الشارع العاشر ، يقيمون على لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لادارة النادي .

وفضلا عن « النادي » كانت « حانة سيدار » القريبة من ساحة الجامعة التي تقع على مبعده من الشارع الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقائهم - وبصفة خاصة أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة - يستأنسون بديكور الحانة الذي كان يميل الى اللون الرمادي الكاوي . حتى إنهم استطاعوا أن يقنعوا صاحب الحانة

الفنانين ، حتى طلب اليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في مجموعات المناقشات بليالي الجمعة ، وقد شكلت مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء فريليشر Freilicher ، وهارتيجان وليزلي وميتشيل وأوهار وديفرز ، وكان يدير المناقشة جون مايرز Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة أساسا هوية المجموعة وماهية التغييرات التي طرأت على مدرسة نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن مسألة مجتمعهم المتنامي والمتغير لا بد قد شغلت كلا الجيلين الأول والثاني . وكانت المعلومات التي تنقل الى أعضاء النادي الجدد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر سنا ، رواد التعبيرية التجريدية ، وفناني جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادي وأكثرهم نشاطا المجموعة التي كانت تلف حول دي كوينينج ، ومن ثم فقد حظيت الأساليب الانمائية بأوفر قسط من الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادي كانت متنوعة الى حد احتواء أى موقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشبان تنضم الى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانلي Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة المسؤولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضا ، توقف نشاط فيليب بافيا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ، واضطلع الفنانون الشبان الذين يتمنون الى الشارع العاشر بمسؤولية ادارة النادي الذي اتخذوا منه محفلا لهم وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي

وقد درس عدد كبير من فناني الموجة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال فرانكنشتيلر ، وجودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكوييتز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي - نتيجة لالتقاء تلاميذ هوفمان يوميا في مدرسة صغيرة - أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصوله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف بطاقة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »^(٣) وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعتان ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بإنشاء جاليريات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فناني الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكينيث نولاند وروشنبرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماونت ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعات - انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أغراضا ومسؤوليات مشتركة ، وخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع « وكان برنامج كلية بلاك ماونت من الابتكار ، وكان القائمون عليها من الابداع بحيث اجتذبت معظم فناني الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى أغلقت في سنة ١٩٥٦) بكثيرة ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولب Wolpe ، ومصممي الرقصات مثل ميرس كانينجهام ، والمترجمة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقد اريك بتلي

بالعدول عن قرار كان قد اتخذ لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخالق » وليس « كعائش خلاق » ، سواء بأسلوب البوهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكور حانة سيدار الكابي قد أثنى البوهيميين بقرية جريتش Green-wich village والمتسكعين بطريق ماديسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن عادية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمح باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذعن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريات الشارع السابع والخمسين ، مثل بيتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوتز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أخذت مع مرور الوقت تنظم معارض لفناني الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عديدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واطب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، وبصفة خاصة مدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماونت بكارولاينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

(٣) روبرت ريتشبرج Richtenberg ، دوسه تلامذة هولمان .

ريول جودمان ، والشعراء ادوارد دالبرج وأولسون وكريلي ، وروبرت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهاان وآرون سيكايند ، والمعماري وولتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنان جوزيف البرز Albers ، ولكن كان يزور الكلية طوفان من الفنانين والنقاد من نيويورك بصورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم مؤذرويل (١٩٤٥) ، وويليم والين دي كونينج (De Kooning) ، وثيودوروس ستاموس ، وكليمينت جرينبرج (١٩٥٠ Greenberg) ، وكلاين Kline وتوركوف (١٩٥٢) Tworkov ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون خريجو كلية بلاك ماونتن الذين أتوا الى نيويورك مجموعتين فضفاضتين : واحدة كانت ترتاد حانة شارع سידار ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلتف خلف المؤلف الموسيقي كيج Cage ، وكانينجهام الذي كان يتعاون معه كمسؤول عن الموسيقى منذ ١٩٤٣ وتلتقي بصورة متقطعة في أمسيات الموسيقى بمسكنه . أما دور كلاين فجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بأسلوبه في الحياة . وفيما يلي وصف هاري جوخ Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سیدار والشاي في الرسم وكان يستطيع أن يلعب دور المفتون بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لويس ، ووالاس بيرى أو الممثلة ماي ويست ، ويتحدث عن السجاد والسيارات الكلاسيكية القديمة وخيول جيريكو ، والبيسبول ، وبارون جروس كان يحب الجاز ، وفاجنر كان نيويوركيا

أصبلا ، ولكن كانت له جذور لم ينسها أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرملي حيث مناجم الفحم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان ملاين على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستفاضة إذا أراد (٤) .

وقد مال تلامذة بلاك ماونتن السابقون ، ممن استلهموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، الى تبني الأساليب الانمائية ، أما الذين التفوا حول كيج ، منذ روشنبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيج التي أخذ نفوذها في الاشتداد مع تقدم العقد . وفي سنة ١٩٥٥ ، التقي روشنبرج بجوئز Gohns الذي كان يقع مرسومه في نفس المبني ، ولم يمض وقت طويل ، حتى قدمه الى كيج . وقد توثقت علاقتهما الى حد أن الفنانين أنفقا من جيبهما على تنظيم حفل شامل لموسيقا كيج .

وكان كيج ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعد ذلك جورج برشت وآل هانسن وديك هيجينز وجاكسون ماكلو . وقد شجع كيج تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبان آخرون الى تلامذة كيج في نشاطاتهم . وزار أصدقاء - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل الى نيويورك في ١٩٥٩ ، مع كابرو وهويتمان Whitman (الذي كان طالبا بجامعة روتجرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعد ذلك جوئز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

(٤) هاري جوخ « التجريد الرومانسي للفرايز كلاين » مجلة Art forum عدد الصيف ٩٧٥ .

الكاملة عن أي شيء يفعله . . . » وكان اثنان من أشهر حواربي ستيل ولأء ارنست بريجز ، وادوارد داجمور Dugmore من بين فناني كاليفورنيا الذين انتقلوا الى نيويورك . وقد حقق كلا الفنانين شروط ستيل لفن رؤيوي وموقفه الأخلاقي ودعوته الى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، وبول جنكتر Genkins ، والسورث كيل Ellsworth Kelly ، ونولاند Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمع مدرسة نيويورك نقاد الفن : جرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيرو Schapiro ، وقد دأب جميعهم على زيارة مراسم الفنانين والتقريب بينهم . وكانت محاضرات شابيرو تجتذب معظم فناني الطليعة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين ملهما . وقد وصف كابرو انفعال الفنانين وهم ينصتون الى نقله لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشباب الى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكان جرينبرج مكتشف بولوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيرية التجريدية . وكانت مقالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « بارتيزان ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والاحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقرب في العمر من أعمار فناني الموجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول (١٩٦٠) . وقد شغل خلال الخمسينيات منصب رئيس التحرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في ذلك الوقت

كابرو « بالنادي » في ١٩٥٨ ، ويتمائيله الشخصية المطلية بالقار ، ويقال كتب عن بولوك (٥١) وقد تقابل كلاهما في تلك السنة ، وقدم كابرو أولدنبرج الى زملائه . كما تصادق أولدنبرج مع جرومز Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة بم رسمه الذي حوله الى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بتدريس كيچ ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعة السمعية - المرئية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بليكر Bleecker يعرف باسم « ابيتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على أشرطة ، وكانت هناك مجموعة أخرى من فناني الجيل الثاني ، وقد تعارف بعضهم على الآخر أثناء دراستهم بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة ، بمدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية - تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ - واحدة من أكثر المدارس الفنية حيوية وتطلعا الى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠) ، وروثكو Rothko (في فصلي صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، ورينهارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقيم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر تلامذته من « الابتذال » والتقاليد « لا أريد أن يقلد فنانون آخرون عملي - إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أنني أحذرهم - ولا أريد منهم إلا أن ينتهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المنحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شولر أن ستيل Still قد نقل « فكرة أن الفنان لا قيمة له ما لم يقبل المسؤولية

(٥) آلان كابرو « تراث جاكسون بولوك » ، Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٢٤ - ٢٦ و ٥٥ - ٥٧ .
(٦) Thomas B. Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New York: Viking Press, 1951.

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤولاً إلى حد كبير عن تحويلها إلى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الأمريكيون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني إلى العرض في ثلاثة جاليريات : جاليريا تعاونيان ، جاليري شارع جين وهانسا ، وجاليري تجاري ، « تيور دي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ إلى ١٩٤٩ كانت عضوية جاليري شارع جين تكاد تفتقر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون يتجهجون جمالية مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانون حلقته بموندريان Mondrian ، وآرب Arp ، وليجيه Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فنانين شارع جين الآخرين عن الفن التجريدي إلى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببونار ، وسوتين ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضاً لأعمالهم في مرسوم وولف كان Wolf Kahn ، وفليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ برووداي ، وقد اتخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالاً لمایلز فورست . وجريللو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جاليريا تعاونية ، ووجهوا الدعوة لفنانين آخرين للاشتراك

معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكابرو ، وستانكيويتز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكاناً لجاليري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجاليري إلى أعلى المدينة جنوبي « ستراي بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جاليري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فناناً ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولاراً ، وفي ١٩٥٥ عين الجاليري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم إيفان كارب ، مديري .

لم يكن أعضاء جاليري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الخالص والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون إلى الواقعية التصويرية مع قناع تعبيري ، مولر على سبيل المثال ، القائد الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكابرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني إلى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كابرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيج . ومن فنانين جاليري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تتباين في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيجال . وكان جاليري هانسا التعاوني في ضيافة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل إلى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجاليري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز إلى جاليري « ستابل » Stable وقد أغلق في السنة التالية .

أما جاليري « تيور دي ناجي » الذي افتتح في

صلب تصوير الخمسينيات منها الى فناني جاليري شارع جين وهانسا . وعندما تورط فنانون دي ناجي في المنافسة بين دي كونينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختيار بين الانضمام الى معسكر دي كونينج أو البقاء خارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمام باستثناء الفنانة فرانكثيلر .

وكان دي كونينج محط اعجاب واسع وذا تأثير كبير كفنان . ولكنه أعطى للفنانين الشبان أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولوك الذي كان يعيش بعيدا عن نيويورك في ايست هامبتون . وكان النموذج لأسلوب حياة تركّز في المراسم الكاثنة في شرقي الشارع العاشر وما حوله ، وحانة شارع سیدار و « النادي » وكان الفنانون الشبان ينجذبون الى هذه الحياة ولا غروفاً أمتع أن يجد المرء نفسه لا في صحبة دي كونينج وحده ، ولكن أيضاً كلاين ، وجاستون ، والكثير من الفنانين الموقرين الآخرين ، الى جانب نقاد من أمثال هيس وروزنبرج ، والفنانين الذين كانوا يعالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال الين دي كونينج ، وبورتر ، وجودنو وناقدا الرقص ادوين دنبي ، والرسوم المخرج السينمائي - المصور الفوتوغرافي رودولف بوركهاردت Burkhardt ، وأمثال أصحاب الجاليريات ايجان وليو كاستيلي Leo Castelli وشعراء من أمثال أوهارا ، وأشبيري ، وشويلر ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النظر عن دي كونينج نفسه ، كانت الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وإيلين دي كونينج . فكانت إيلين ، بغض النظر عن كونها زوجة ويليم دي كونينج فنانة وناقدة محترمة ، بل

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فناني الموجة المبكرة الذين تركوا أقوى انطباع في نفوس جمهور مدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمناء المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - الي حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محرراً بالمجلة السوربالية View ومديراً لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في الواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين ادارة الجاليري ونشر الشعر وترتيب العروض المسرحية . وكان « مثل دياجليف Diaghilev أمريكيا شابا » .

وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الايمان بالفن الفرنسي الى الفن الأمريكي ومن ثم قرر أن يفتح جاليري . وقد نصحته لي كراسر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « بارسونز » كان قد اجتذب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليري كوتز Kootz ، وإيجان Egan ، وقد زكى الناقد جرينبرج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بولوك الفنانين : ريفرز ، وهارتيجان وليزلي ، وفرانكثيلر ، ودي نيو ، وجودنو ، ولياترلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميث يسأله النصيحة فصادق على الفنانين الذين اختارهم جرينبرج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وليزلي ، وجودنو) من تلامذة سميث . وباستثناء روز ، اقيمت لجميعهم معارض بجاليري دي ناجي De Nagy . ومن بين الفنانين الآخرين الذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريليشر ، وبورتر ، والين دي كونينج ، وزوياس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعرف عن جاليري تيور دي ناجي التحيز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنانين الذين عرضوا أعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كونينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى

كانت كما يقول أوهارا « الآلهة البيضاء » ، كانت علم بكل شيء ، ولا تبوح منه الا بالقليل ، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام ، وكنا جميعا نعبدھا (ولا نزال) ، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب ، ولكنه كان منظما للعديد من المعارض الجيدة لمتحف الفن الحديث ، وقد عين أميناً للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل ، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة ، وكان في الواقع - كما ذكر فريليشر - يلهم من يمدّه بالتأييد ، لقد كان شخصية مثوقة وممتعة بقدر ما كان شاعرا رائعا ، وكان يتمتع بقدرة على الارتباط بالناس لا تنفد ، فكان الجميع أصدقاءه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر ايجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا : « إن أهم شيء هو أن يقف شخص مثل فرانك وراءك . فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير . وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا » .

ولم يمض وقت طويل حتى انضمت الى جاليري تيور دي ناجي جاليريات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك . وكان أهم هذه الجاليريات ستابل Stable ومارتا جاكسون ، بدأ في ١٩٥٣ ، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥ ، وليو كاستلي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧ . وقد استضاف جاليري « ستابل » أو الاسطبل المعارض السنوية المعروفة بهذا الاسم ، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجمور وميتشيل وروشنبرج وشولر والين دي كونينج وبريجمز وأورتمان وستانكويتز واليكس كاتز . وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسيس وجولدبرج وبول جيتكينز والفريد جنس وليزلي وموريس لويس ، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد دينكورن Diebenkorn ودي نيرو ، وجولدبرج وآل هلد

وريسنيك . ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات : شولر وبراخ Brach وجونز وزوباس وروشنبرج وجابرييل كون .

ومع تقدم الخمسينيات ، انتقل الوافدون الجدد بأعداد متزايدة الى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود ، وفي منتصف العقد تقريبا - بدأوا يهيمنون عليه حيث عهدت اليهم - على سبيل المثال ، ادارة « النادي » وأضاف الوافدون الجدد الى المشهد عدد ١ من الجاليريات التعاونية في وحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقين الثالث والرابع . وقد أنشئت هذه الجاليريات - التي كان يديرها ويمولها الفنانون أنفسهم - لأن جاليريات أعلى المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين . ولكن الجاليريات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية « أماكن التقاء الفنانين » وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أمسيات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة . وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر ، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة ، في وسط مدرسة هوفمان وجاليري تيور دي ناجي .

كان أول الجاليريات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي الى الشارع العاشر ، وكان من بين أعضاء الجاليري - الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوي دود وايبوليتو ووليام كينج وفرد ميتشيل - والذين انضموا اليه فيما بعد : سالي هازيليت وبن اسكويث وكاتز وفيليب بيرلستين وجونسون وأورتمان . وقد عرض « تناجر » فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا ، من بينهم

روبين ، وكانت جاليريات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة محدودة تتمثل في افتتاح معارضها في نفس ليالي الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين المعارضين .

وياستثناء جاليري « تناجر » كان أهم جاليريات الشارع العاشر « براتا » Brata وروبن Reuben ، ومن أهم فناني جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والنحات جورج سوجارمان وكانوا يتجهجون أسلوبا إيمائيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يشورون على الغموض الفضائي للفن الإيمائي ، وبدلا من ذلك أخذوا يميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري روبين الذي افتتح في خريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريات قاع المدينة الأخرى . فقد كان - على نحوها - امتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسيجال وساماراس وهويتان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروومز الذي حول مراسمه المتعاقبة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ - ١٩٥٩) و « متحف شارع ديلايسي » Delancey (١٩٥٩ - ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جندسون Judson في ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري روبين بموقف « كيج » Cage الجمالي وتلميذه السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعاً من مواد حضرية ويصنعون أساسية القمامة ، وكانت موضوعاتهم المادية وسكانها ، ومضامينهم استجابة الفنان للمواد التي حث عليها « التيمان » الحضرية ، وكان الفنانسون المعارضون يميلون الى خلق أعمال بيئية وادخال أعمال مسرحية عليها . وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

فنانون يقدرون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضاً فردياً لفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابريل كون .

كانت النزوعات الجمالية لأعضاء جاليري « تناجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كونينج » ، بقدر ما كانوا يعجبون بالفنان دي كونينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فان بورتريهات كاتز المسطحة ، وتصوير « المجال » الرتيب لبن اسكويت وسالي هازيليت - المتأثر تأثراً كبيراً بأسلوب رابنهارت - وتجريدات انجيلو ايوليتو المستوحاة من دي ستيل De stael أو الصناديق السورالية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فبالرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تناجر » وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي تهمله الجاليريات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمتفرج . وكان جاليري « تناجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لرسم الفنان » ويمثابة « مقياس حرارة » للحقل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تناجر » و « هانسا » الطريق للآخرين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشئ في ١٩٥٤ ، وكامينسو وفليشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريات مارش وبراتا ونونا جون وفينيكس وجريتا جونز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « ايريا » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري

المدة من ١٩٥٩ الى ابريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروومز وهويتمان وداني وجورج بريشت وسيمون موريس (فورت) وأولدنبرج .

لقد كانت أسس أواخر فناني الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجمالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الحوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يهتمون بقضايا جمالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاعتبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر ابريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follett وهولتبرج والفرد جنسين وأورتمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون الى السورالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السورالية قد أهملت لأنها غريبة أو خارجة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق اجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانون الذين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تخلقها الصدفة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحياة في « كونتيز سليب » - Coen-tieds Slip بالطرف الجنوبي لمانهاتن . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيللي ، وروبرت ، انديانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكولسيا ، وربما قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحى على استحداث أساليب مختلفة عن

الأساليب الایمائية السائدة ، بالرغم من أن الشارع العاشر كان بعد مسافة مشي قصيرة نسبيا . لقد كان الفنانون ، في تاريخ الفن الغربي ، يتجمعون بصفة عامة في مدن بعينها ويكونون في الغالب مجموعات ، ولكن قلما حدث ذلك في حجم وكثافة مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات . وقلما توفر هذا القدر الكبير من الظروف التي عززت رابطة الفنانين القائمة . لقد كان مجتمع الطليعة ، وكان يضم عددا من الفنانين يتراوح بين مائتي وثلاثمائة رسام ونحات . . . كبير بما يكفي لتقديم تشكيلة من الشخصيات والآراء ، وصغير بما يكفي لكي يعرف الفنانون معظم زملائهم معرفة جيدة . وفضلا عن ذلك فقد كان معظم الفنانين يعيشون على مسافة خطوات من بعضهم البعض ، ومن الأماكن التي انشأوها أو اختاروها للالتقاء فيها مثل حانة شارع « سيدار » و « النادي » ، وجاليريات الشارع العاشر . وأهم شيء أن الفنانين الطليعيين الذين كانوا يشعرون بالاغتراب عن المجتمع ويرفضه إياهم بصورة عامة ، ترابطوا معا للدعم المتبادل وإحساس بالرسالة الجمالية . وللمحافظة على مستويات الفن الراقى بينما يستكشفون المجهول - في وجه ثقافة زائفة أو جماهيرية كلية الوجود .

وعلى أية حال ففي أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التعبيرية التجريدية ويزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنبوه . ولعل المسؤول عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فنانى الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا النجاح عرض عليهم الانضمام الى جاليريات أعلى المدينة التجارية ذات المكائنة العالية ، وفضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريات قاع

تقريباً . . . وفضلاً عن ذلك كان هناك احساس بالعبقرية . أو مادرج كلاين على تسميته بالحلم .
لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعاً غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقوم على أساس علاقات شخصية ، ذات طبيعة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون فيرين تعريفاً دقيقاً بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حباً أو اتفاقاً ، ولكنها بالقطع احترام وإدراك شخصي لانخراطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فإذا كانت التعبيرية - التجريدية هي أضخم دوامة . فهناك أيضاً التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد . ومضى فيرين Ferren يقول : « ينبغي أن ينضم «معناها الحقيقي» ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثيرات وقطعيات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه » .

وكانت هذه القطعيات ، كما رأيتها الموجة المبكرة ، في مجال الائمأة أو الصنعة أو التصوير « الفعلي » الذي يتراوح من التجريد الى التمثيل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم يقفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحاً للتطورات الأصيلة ، كما كان معرضاً لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجمهور الفن .

وقد أثار دي كونينج وهولمان ، مبتكرا التعبيرية التجريدية الائمائية اهتمام فنان الموجة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من معاصريهم من أمثال بولوك ، وستيل ، وروثكو ، ونيومان ، الذين بحلول ١٩٥١ كانوا قد انتقلوا على نطاق واسع من مشهد فن « قاع المكتبة » (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وسع الوالد الجديد الالتحاق بمدرسة هولمان في الشارع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يبددون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .
وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيداً عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك يتناقص . وعمق هذا الوضع زيادة الأعمال العادية والاشتقاقية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه التخمّة من الفن السريء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن العرض في جاليريات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينيات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتذب الجيل الأول للمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة لهؤلاء الوافدين الجدد أن يجتذبوا الى التعبيرية التجريدية التي أذهلتهم بقوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها وراديكاليتهما وتطلعها . وفضلاً عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان أيما تأثر بالتزام الفنانين الأكبر سناً العاطفي والجاد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالباً في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم ما كانوا يشعرون بحاجتهم الى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الإعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرانك أوهاراً :
« الشاعر وأمين المتحف والناقد » هذه الحقبة بقوله :
« كان يولي احترام كبير لأي شخص عمل شيئاً رائعاً :
وعندما قدمني لاري ريفرز الى دي كونينج أصابني حوار

الثامن ، ويقابل دي كونينج والفنانين الآخرين الذين يتمون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توركوف ، وامستبان فيسنت ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأربعاء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كونينج وهوفمان شخصيتين ملهمتين . وقد رسخ دي كونينج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفنان تعبيري تجريدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كونينج محط الإعجاب لنزاهته وتفانيه للفن - وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنهما تتجسدان في تصويره كما كان متحدثا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقنعا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقتناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان يقدر تقدير تصوير دي كونينج العالي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحاد المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ وواثقا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهيمن وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزملاء . وبالإضافة الى ذلك كان يمتلك عقب تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ الى ١٩١٤ - العقد البطولي لفن القرن العشرين - وكان صديقا لمبتكري الحوشية والتكعيبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصادرها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد مبكر يعود الى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجتذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كونينج ، اذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس ايمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كونينج ضد النظريات مؤصلا بتصويره في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصة تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روحيا ، وكان تصوير دي كونينج المعقد ، والقلق والغامض ، والخام والعنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية - الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها مؤصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج وداخل الرسم . وفضلا عن ذلك فقد رسمت الالاماءات المؤلفة للوحات دي كونينج بصورة مباشرة ، مما ينم عن « الامانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشبان أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصيل عاطفيا - وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كونينج بأنه « بخاطر » بصورة دائمة ، أي أنه يرفض أن يركن الى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يغامر بشجاعة فيها وراء المعروف بالفعل متطلعا الى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية الى المستحيل . وكان طموح « المغامرة بكل شيء » له جاذبية كبيرة ، كما ذكر فريدل زوباس ، بالرغم من أن التكاليف المادية لمحاولة دي كونينج كانت تروعه ، « كنت أعرف الى أي حد كان يعذب نفسه حقيقة بمحاولته اللثوب ايجاد اجابة مطلقة . . . عمل صناع

مطلق . . . وقد رأيت في ايست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسومه لالقاء نرة ويبدون إعجابهم .

فاللوحة كانت تبدو جيدة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الآتين ، يوما بعد يوم ، بتدمير اللوحة التي كانت جيدة في بدء ، بسبب هذه الكبرياء غير المعقولة . وبالرغم من اختلافاتها في المظهر العام ، فقد شارك دي كونينج وهوفمان في عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون اللوحة ، وقد عززت أفكار كل منهما أفكار الآخر في أذهان الفنانين الشبان . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدي وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبإيجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمنان بقدرة الصور التي يمكن التعرف عليها في العمق التصويري على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكميلية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيراني التجريديان يعبران على أن الفنان لا يحتاج إلى أن يعالج الفن التجريدي حتى يكون محدثا . لا التشخيصية قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتها في الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر في الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب تلامذته بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسي في فصوله هو الرسم من موديل حي أو طبيعة صامتة . كما كان دي كونينج يدافع عن قضيته « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم في ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » والتي كانت في حيد ذاتها حافزا للفن التشخيصي . وقد اقتنى متحف الفن الحديث بنيويورك أولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استنساخا لفنان ينتمي إلى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفي محاضرة في المتحف عام ١٩٥٠

(نشرت في السنة التالية) سخر دي كونينج من الفنانين الجماليين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجردوا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن . . . يعني كل ما كان موجودا فيه . وليس ما كان في وسعك أن تستخلصه . . . فلكني يتوصل الرسام إلى « التجريد » . . . احتاج إلى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة . حصان ووردة ، وحلابة ، والضوء في غرفة من خلال نافذة ربما في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا . . . ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عدد قليل من الناس أن في وسعهم أن يجروا الثور من قرنيه ويخترعوا جمالية سلفا . . . بفكرة تحرير الفن ، و . . . طالبوا بضرورة اطاعتهم . . . والسؤال كما رآه هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فانت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع إلى الوجود كشيء ينبغي ألا تأخذ به^(٧) .

واختتم دي كونينج محاضراته بقوله إن الفنانين الجماليين ، في محاولتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينشدونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصدر دي كونينج وهوفمان على أن يعالج الفنانون المعاصرون مادة الموضوع على نحو مختلف عن فنان الماضي . وبالنسبة لـ دي كونينج كان « واقع » اليوم لا يمكن اقتناصه إلا في لمحات لحظية في وقت واحد في تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان هوفمان يقول لتلامذته : « إن ما يجب رؤيته في الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المنظور » .

(٧) ولهم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه في الفن التجريدي » نشره متحف نيويورك للفن الحديث رقم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ٦٠٠ .

يمكن نقل الظواهر المرئية بغية بواسطة الفنانين المحدثين ، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التقاليد الأكاديمية . وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجموا حجوم وفراغات ما كان يرى في العالم الى مسطحات لون وفقا لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين - العمق أو الحجم بدون التضحية بالتسطح . وللتوصل الى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد ، استنبط هوفمان تكنيك « الدفع والجذب » - وهو توزيع احتمالي لمساحات اللون ، أو كما كان يحب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة . . . جوهر مدرستي : أصر طوال الوقت على العمق . . . ليس المنظور (أو التشكيل الذي يتتهك البعدين) ولكن العمق التشكيلي .

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء ، كل اللوحات ، بالرغم من تنوعها بقوله :

... ان كل لوحة هي كل عضوي ، أجزاءه متميزة ، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى ، وحيث إن سطح اللوحة ، لكونه مسطحا ، هو ليس الا حقل نشاط استعاريا ، فان طبيعة كاستعارة يجب المحافظة عليها . أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) للحدث المتفاعل عليه . وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الإطلاق . . . ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفضل بصورة مستمرة ، ونمخضت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها . . . اللون أي التدرج والنبوة والصفاء والكثافة ، وخصائصه المتقدمة والمنحسرة وتمدد وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا ، ومساحة ما

يطلق عليه الفورم ، والطريقة التي تتفاعل بها هذه العناصر معا في نقاط وخطوط ومساحات وحجوم . ومع ذلك ، فبالرغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجية ، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة أيا كانت بأن تحكم عملية الخلق . وكما قال في ١٩٤٩ « عندما أرسم لوحة ، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله ، فاللوحة ينبغي أن ترسم باحساس ، وليس بالمعرفة ، وينبغي الاحساس بإمكانيات الخامة » (٨) .

وكان دي كونينج ، مثل هوفمان ، يرسم بعمق ، وذلك لأن التشريح البشري ، الذي كان مصدر معظم تخيله - مهما كان - تجريديا ، ذو كتلة ضخمة وبعد في الفراغ . وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من أنه أصر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة ، كانت لمسات فرشاته الحاذقة تؤكد فيزيائية قماشة اللوحة التي دعمتها . وفضلا عن ذلك فقد كان دي كونينج يسخر من جعل التسطيع مبدأ حداثة ، بقوله إنه موضوعة قديمة . وقد قال « ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ » .

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتجدي سلسلة « المرأة » لدي كونينج ، لا غرو أن عددا كبيرا من الفنانين قد تبنا التشخيص ، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح ، ولكنهم قد راعوا أيضا دروس الفن الحديث المستقاة من لوحات التعبيريين التجريديين والأساتذة الأكبر سنا ، من أمثال ماتيس ، وبيونار ، وبصفة خاصة بيكاسو وبراك والتكعيبيون الآخرون .

لقد كانت « التكعيبية » Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كونينج ، وقد عاجلها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية ، وقد أعجب دي كونينج بتأكيداتها على التصميم الصارم

(٨) مقابلة نشرت بمجلة « آرت نيوز » مع دي كونينج ، صيف عام ١٩٥٨ .

هوفمان - هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات ، ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنهما وارثا الفن الأوروبي الحديث ، وماله دلالة أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوروبا . ولهذا فقد كان الفنانون الشبان يفصلون بينها وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، ونيومان ، وراينهارت ، وإلى حد ما ، روثكو الذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل ونيومان الثقافة الغربية ووصفا غنهما بأنه فن أمريكي تتخلله روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج مما كان - يعتبره موقفهم الطليعي الشوفي . وقال « انهم يقفون وجددهم في البرية - بصلور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني أختلف عنهم لأنني أكثر ارتباطا بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الإشارة التي يجب أن أفعل شيئا بشأنها . ولكني أهتم أيضا ببيتي . انني أغير الماضي . ولا أرسم وفي ذهني أفكار عن الفن . فاذا رأيت شيئا يشير انفعالي ، يصبح جزءا من مضموني » . وفي الواقع ، رحب دي كونينج بالتعقيد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أميل إلى التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير . . . فانا أرسم على هذا النحو لأنني أستطيع أن أواصل وضع المزيد من الأشياء فيما أرسمه - الدراما - والغضب ، والام ، والحب ، أو شخصا ، وحصانا وأفكاري عن الفراغ »^(٩).

ولتحقيق التعقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تحدث الأفكار التركيبية متعددة الاشارات الفنانين الشبان ، وفضلا عن ذلك . فقد أذهلتهم براعته في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الحارقة لم

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساسا على هيكل تكعيبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافا أساسيا في كوشها أكثر دينامية وغموضا وصنعة اذ أنها تذكر المرء بالأسلوب التعبيري ، مثل أسلوب سوتين Soutine ، وفضلا عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مثقلة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الأدمي على نحو مقنع ، قلما حققه - لو كان قد حقق على الاطلاق - بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البيانية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هوفمان قام على أساس شبه هندسة مستقرة مستمدة من التكعيبية التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية واللوان متفجرة ، عولا بذلك التصميم التكعيبي . أي أن هوفمان قد توصل إلى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تفاعل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون لخلق إحساس بالحجم ، باللون « التشكيلي » . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتيسي الحوشي ، ولابد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبية مشرقة ، كما أطلق عليها كابرو Kaprow حيث يكون اللون تابعا للرسم .

وفي الواقع ، كان هوفمان ودي كونينج يشجعان الرسم والتصوير « الجيدين » والمحترفين بالرغم من أنها كانا ، على نقيض ذلك ، يحترمان العضوية أو التعبير المباشر ولا يثقان في التقديرات الحسابية وسراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هوفمان « يقنع تلامذته أن هناك وجودا « للتصوير الجيد » وأن جهود طالب الفن يجب أن تتطلع إليه ، ان مدرسة

(٩) تصريح للفنان لي تملق على لوحة بلا اسم . مجلة نيويورك تايمز ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ .

تستخدم لتوصيل أشياء متوقعة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج المباشر غير تقليدي أو جديدا ، وغير مصقول الى حد الفجاجة ، بدرجة جعلته ينكر- فيما بعد - ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الأساسي لهذا التصوير تمجيد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين *Gean Bazaine* والفرد مانسييه *Alfred Manessier* . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد العظيمة لمدرسة باريس وانكاره « للذوق » الضعيف والمدبر والمصقول الشكل الذي اتسم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا - في وقت واحد - تقليديين وطلبيين في تفكيرهم ، وفخوريين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما الى الفن القديم . وكان طموحه خلال عقدين أن يتوصل الى تركيب من التكعيبية والحوشية بينما يستخدم نهج التصوير الايمائي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مفتوحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلية الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ويجمل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاديمية حيث أدخل الفنانان طرائق أصيلة وراдикаلية ونفاذ بصيرة الى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستقبلية . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصدمة . ولكنها ، بالأحرى ، قد انبثقت عن كونها صادقة مع تجربتها الشعرية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة .

وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان الايمائي ، بدت لوحات بولوك *Pollock* التي استخدم فيها

الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل *Still* مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق - على درجة من الشورية بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحهما في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الاعجاب بهما (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جسارتهما في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنها لا يعدان بتطور كبير . فقد شعر فنانو الموجة المبكرة أنها « ضيقان » للغاية ، وخاصان وليس شاملين ، و « عقليان » و « طليعيان » للغاية .

وقد اعتقد فنانو الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرًا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعلى عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة امكانيات مطلقة وليست مقيدة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي و/ أو التجريدي بعمق و/ أو على نحو مسطح ، والتصميم الاتصالي المستوحى من التكعيبية و/ أو الحقول اللااتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالاشارة الى فن الماضي و/ أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانو الموجة المبكرة يقلّدون فنهما تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبية : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أضافت اليه بدلا من ذلك »^(١٠) .

ولم يكن التصوير الايمائي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيما يبدو بالنسيج المعقد المتغير لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانيته ، بينما كان الفن غير الايمائي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا منحى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

(١٠) ولهم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » ص ٧ .

بيلوغها . وكمؤمن شديد الإيمان بالتزام الفنان « الأخلاقي » لم أكن أعتقد أنه من المسموح للفنان بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » . . . ولو لم يكن هذا الانحطاط في اللوق شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالتحجل منه^(١٣) .

وكان نيومان كبش الفداء الرئيسي ، ولكن الهجوم الذي كان يهال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فأولئك الذين شاركوا في وجهة نظر دي كونينج لم يأخذوا تجريد حقل اللون مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه ممارسة للجماليات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تجسيد لتجربة المتسامي ، تعويذة إلى المستامي ، ولكن كان هناك - فيما عدا قضية المضمون - فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيما يرجع إلى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم منطق تصوير الحقل اللوني على نحو واثق لأول مرة إلا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبرج Greenberg تحت عنوان « تصوير فوطايع أمريكي »^(١٤) . وقد ربط جرينبرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونييه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثري باتجاه سيزان Cezanne والتكعييبين الذين اعتبرهم أسلاف دي كونينج وهوفمان ، وعلى الرغم من نشر مقال جرينبرج ، فقد انفضى زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجدية من جانب ما يزيد على حفنة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

وهوفمان تتطلع إلى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للاستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، وتمضي من هذا المنطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطح « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن مسطح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويتمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللاتيمائي في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » عن معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس يقول « قدم بارنيت نيومان . . . أحد أشهر المنظرين الجماليين المحليين بقريّة جريبتيش ، قدم مؤخرا بعض منتجات تأملاته . . . ان نيومان يستهدف أن يصدم ، ولكنه لا يستهدف أن يصدم البورجوازية - فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصدم الفنانين الآخرين^(١١) . وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمعنى الحرفي لقصب السبق » . وبعد أن وصفه بأنه « منظر عبقرى » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك إلى أنها لم تكن أعمال تصوير حقيقي^(١٢) .

وبعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقد شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميين « بقاع المدينة » (القريين من دي كونينج) أوثق من صداقته بدائرة مثقفي « أعلى المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة إلى جانب اعتبارها بيانا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن

(١١) توماس هيس « نقد المعارض » : بارليت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .

(١٢) توماس هيس « نقد المعارض » : بارليت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .

(١٣) توماس هيس « بارليت نيومان » - نيويورك - ووكر أند كومباني ١٩٦٩ من ٤٣ .

(١٤) كلمنت جرينبرج Clement Greenberg (تصوير فوطايع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

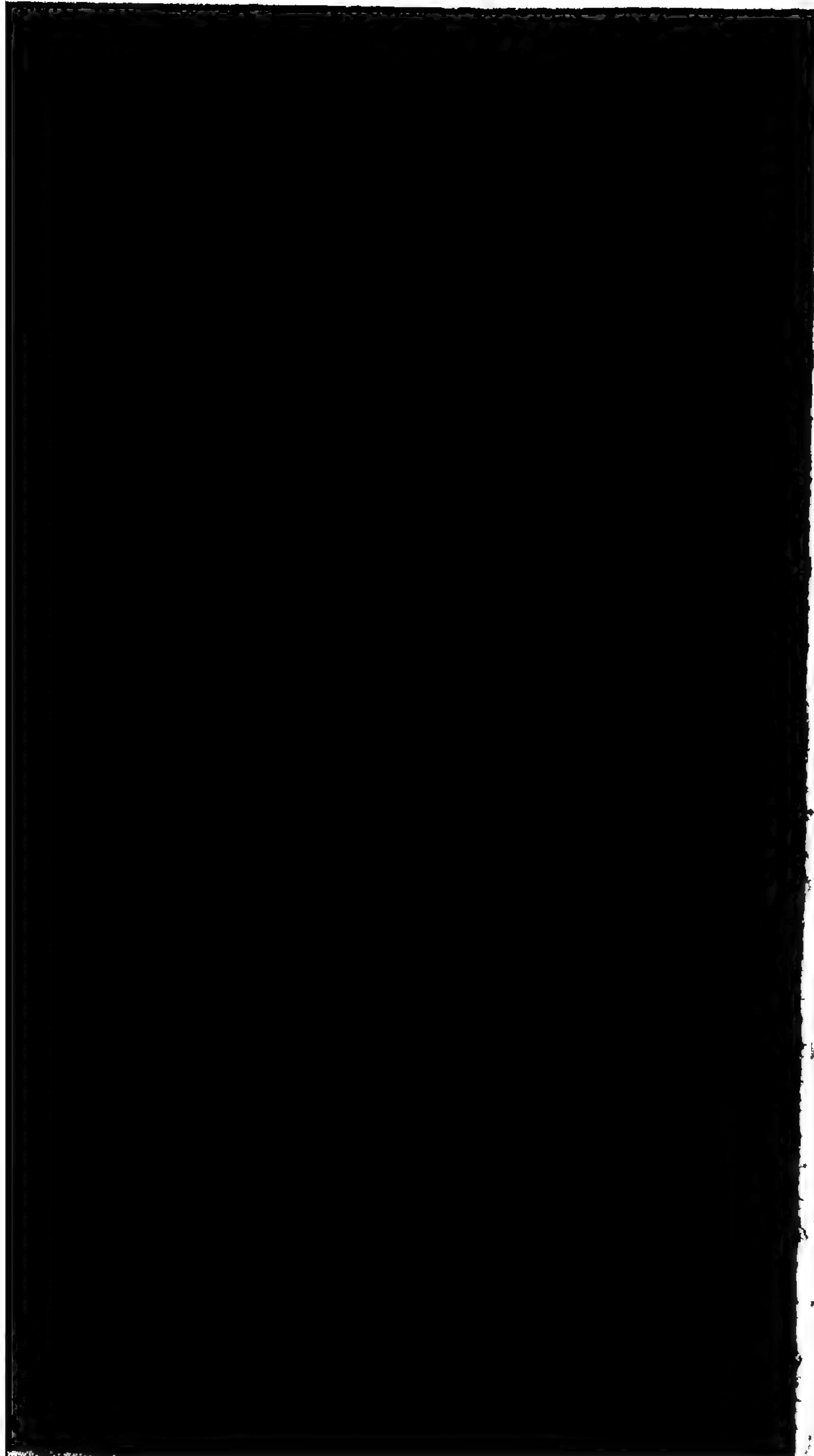
وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزا للتحرر والاستقلال ، ومثالا للالتزام القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانون الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن يتجهج بدون أن يتمخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشباب ، وان لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكنشيلر Frankenthaler وزوياس Dzubas ويسول جنكنيز Paul Jenkins . وقد أوجزت جين فريليشر Jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد الى الحرية المؤكدة « ان انجازه قد حقق شهرة ونفوذا للتصوير الأمريكي الذي ألهم الفنانين الشباب » (١٥) .

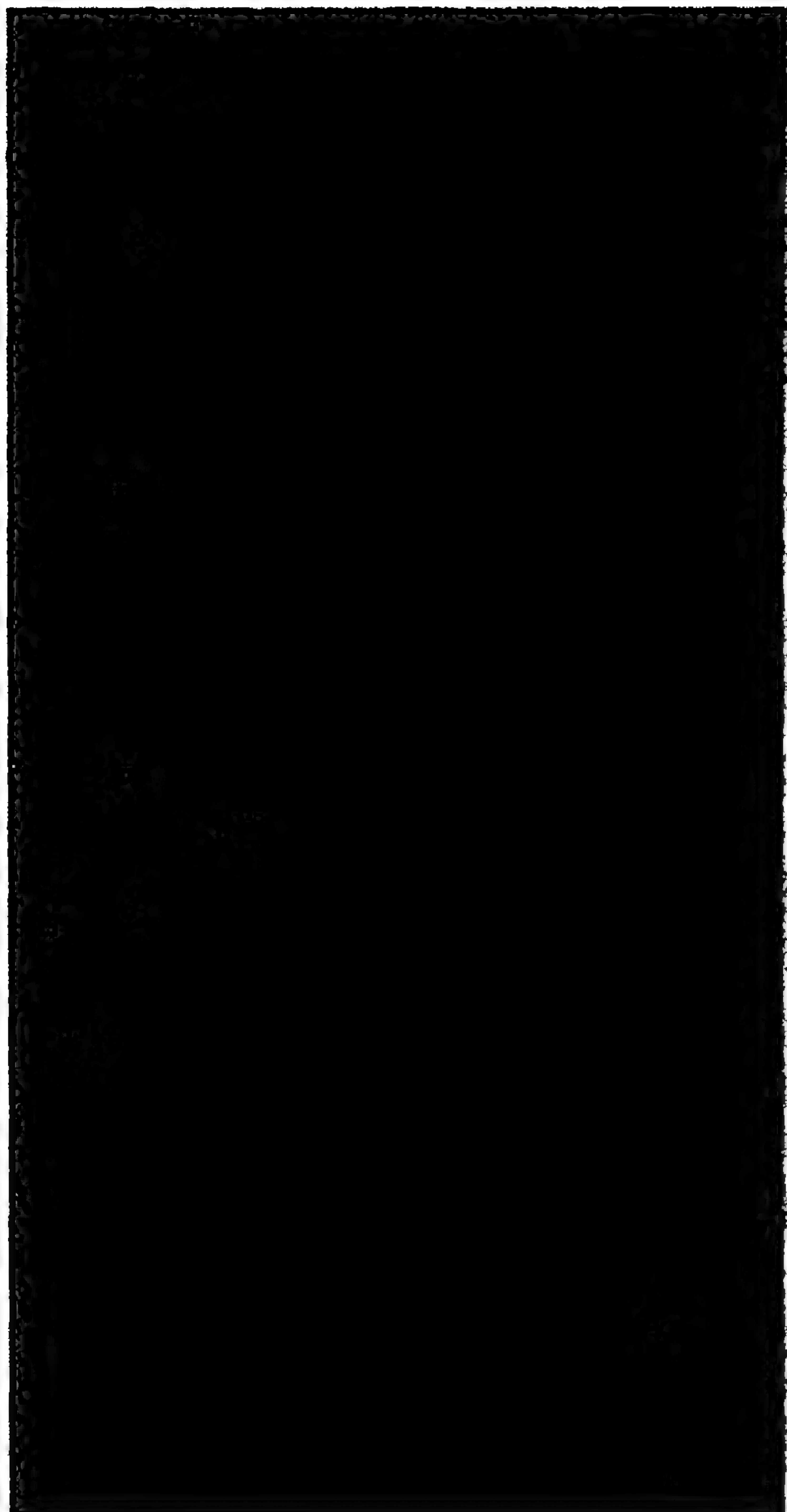
وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكنيكة في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطوريا بقوله

« لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلبا أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم اذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أنني أكثر اقترابا ، أقرب الى كوني جزءا من اللوحة ، اذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال الهنود في الغرب » .

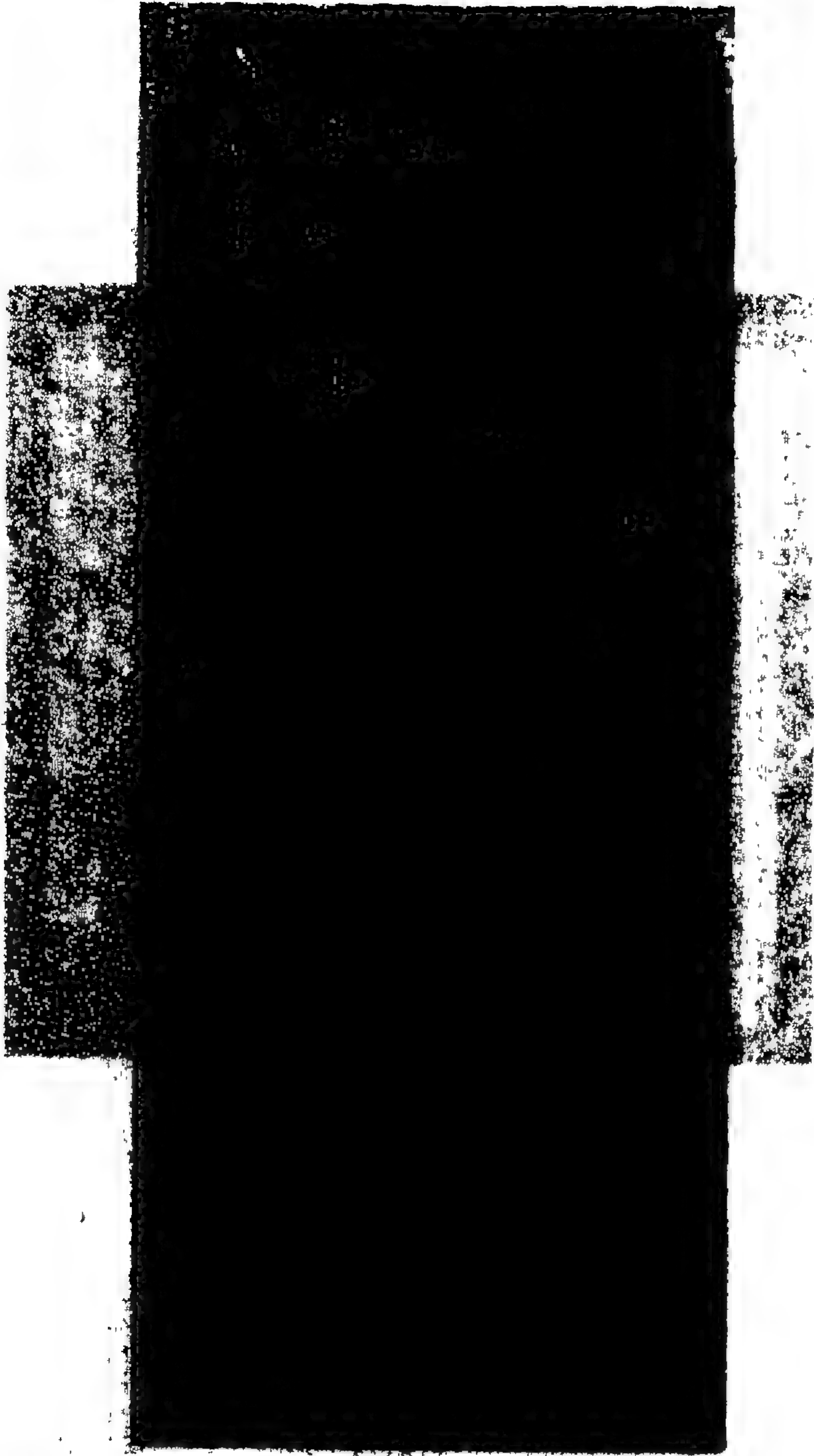
وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سلدين رودمان Selden Rodman « ان التصوير طريقة للوجود » وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، الى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحدا بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة ساحة يتحركون فيها ، بدلا من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم ويحلل أو « يعبر » عن شيء حاضر أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دعامة لصورة ولكن الحدث » .

(١٥) جاكسون بولوك : « ندوة فنانون ، الجزء الثاني » مجلة Art News شهر مايو ١٩٦٧ .



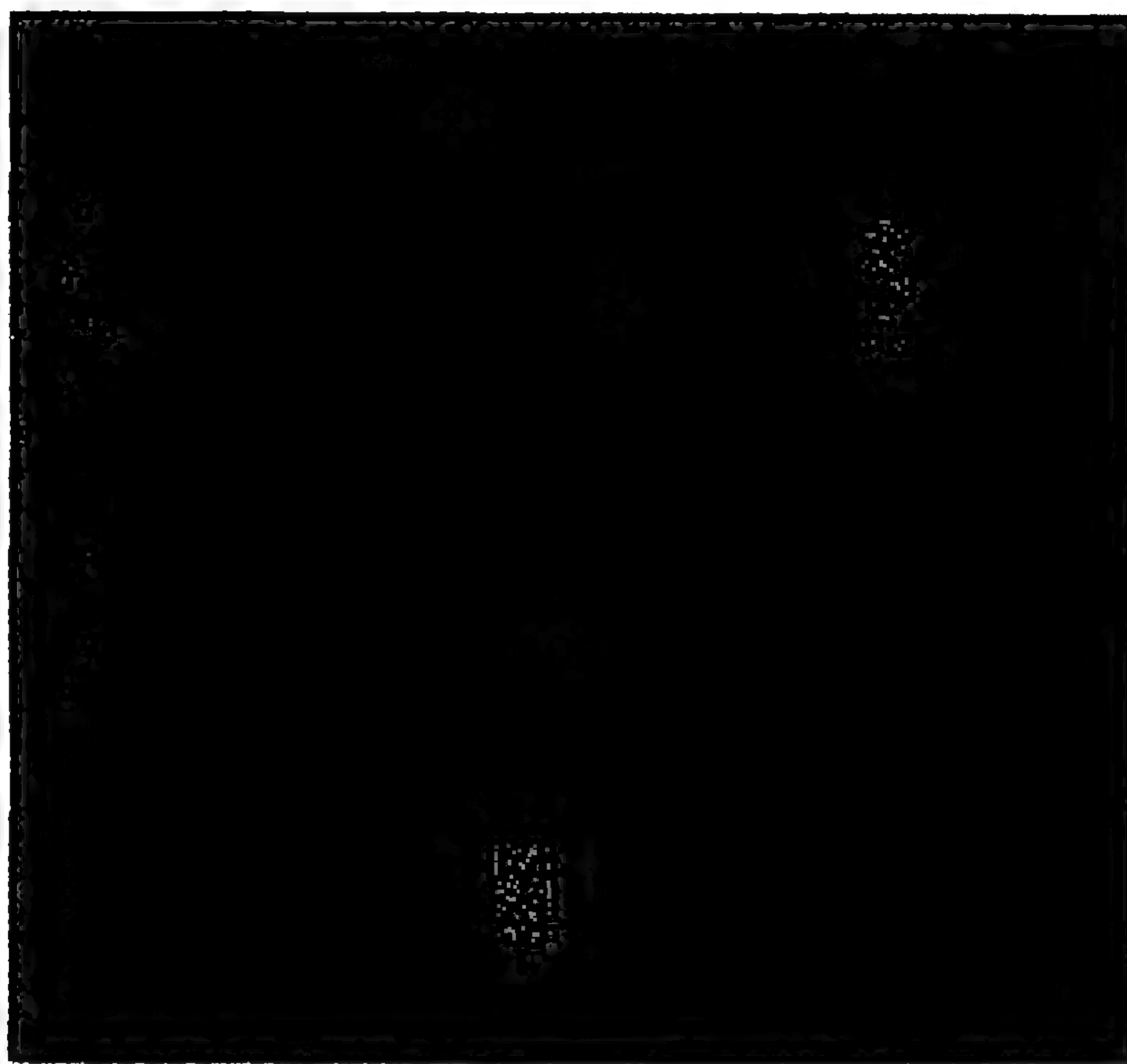


توزيع
مكتبة بولك - قطاع الحرف



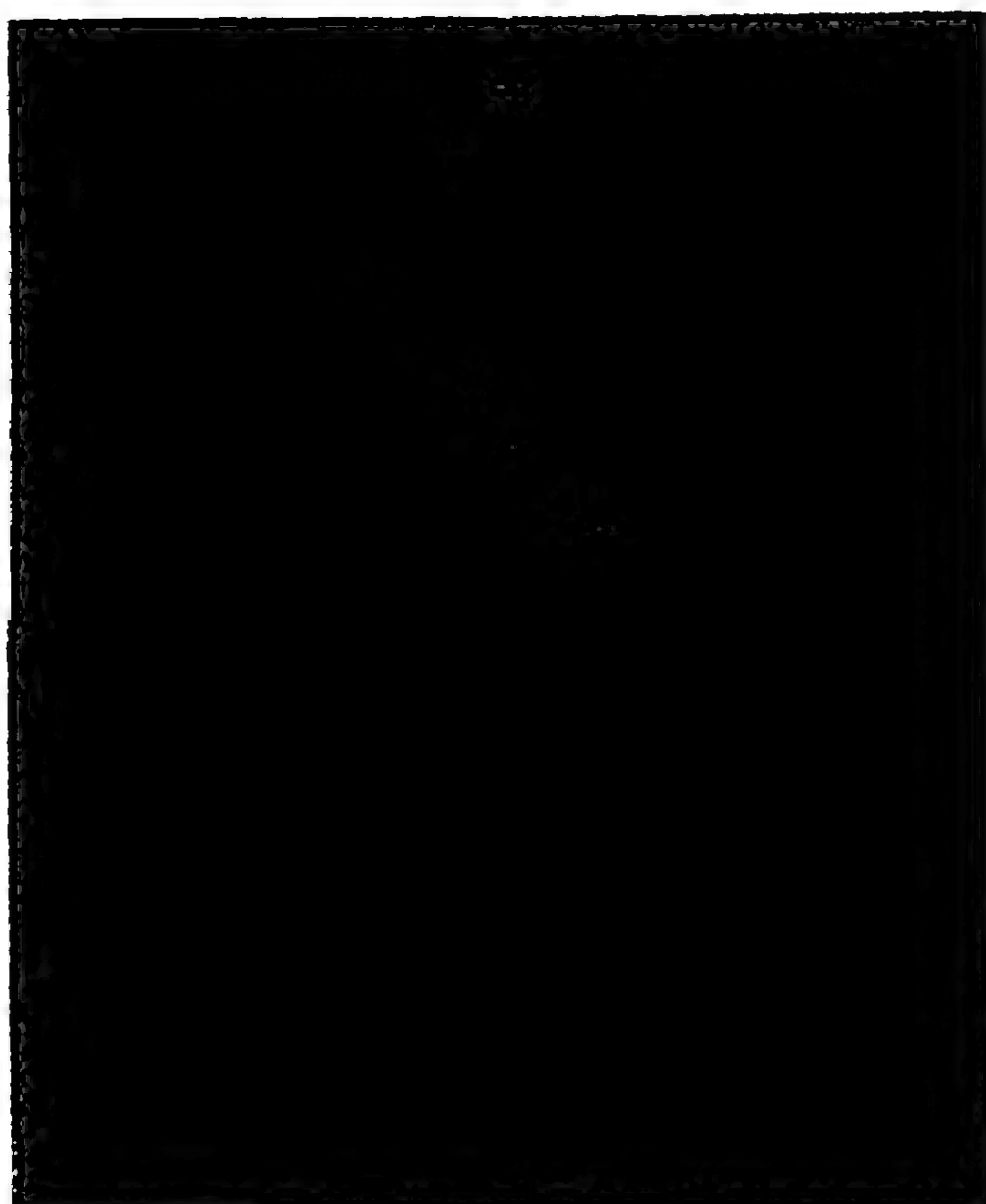
لوحة ٢

روبرت روثبيرج - تصوير مؤلف من اللوحات المختلفة



لوحة ١

أدراينهارت ، رقم ٣٠ ، عام ١٩٣٨

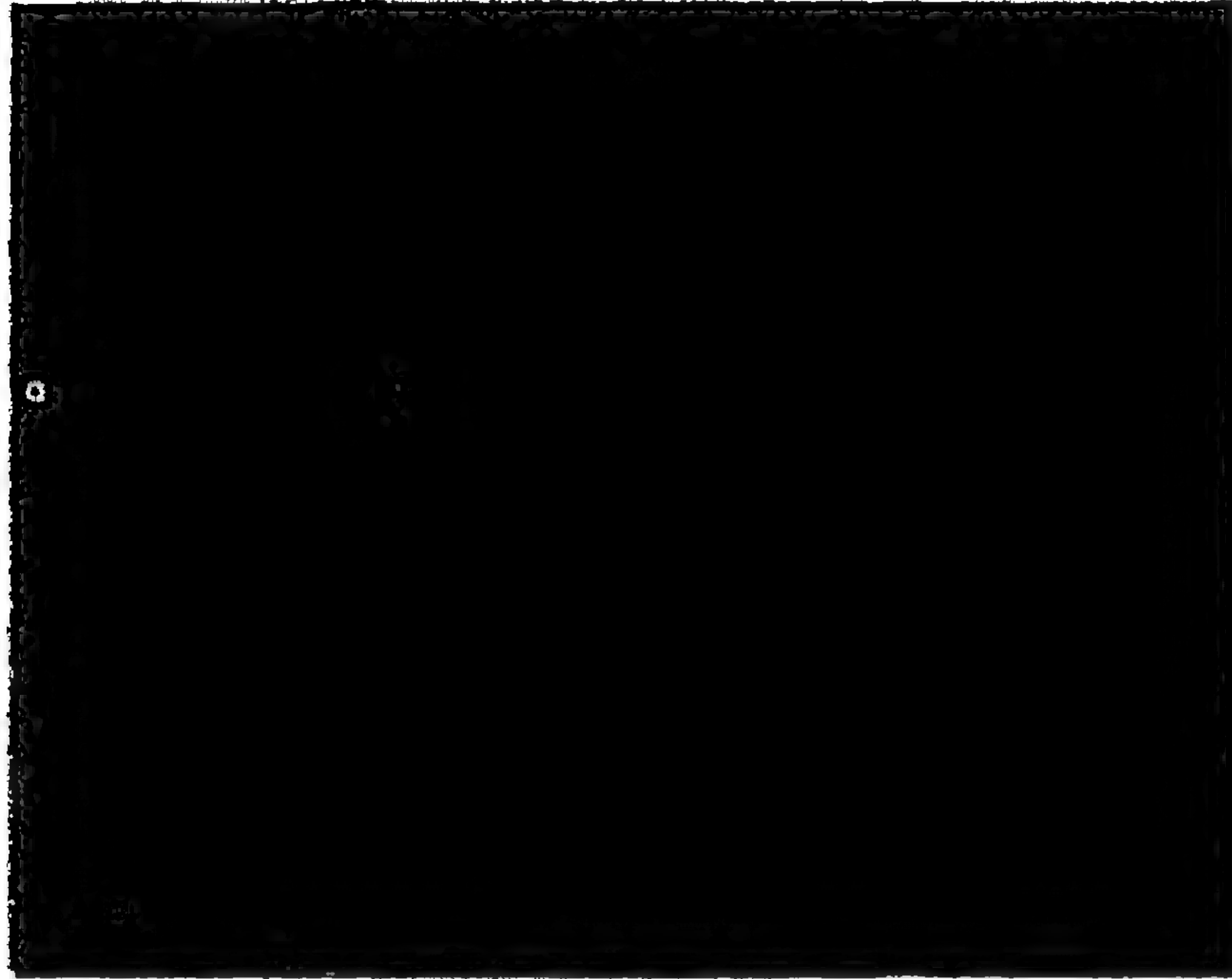


لوحة ٥

ريتشارد ليندر ، تلج ، عام ١٩٦٦



لوحة ٦
موريس لويش ، مجريد / عام ١٩٥٨



لوحة ٧

الورق كيلي ، أخضر ، أزرق ، أحمر ، عام ١٩٦٤



لوحة ۸
فرانز کلایں (۱۹۵۶)



لوحة ۹
فرانز کلایں ، أسود وأبيض ورمادي ، ۱۹۵۹

الفن التشكيلي العربي الحديث ، كهذه المجموعة المتضاربة من الألوان لمجموعة من التشكيليين المعاصرين .. انه .. حتما .. طريقة جديدة للنظر الى الأشياء .. واختيار العالم من خلال العينين والخيال ، يتدعون خليطا من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العينين في ترابط رمزي قوي نسق يقصد التشويش على الناظر اليها وازعاجه .. كأن اللوحة تقول لك : استيقظ .. فكر .. تحسس عالمك .. وأبصر .

هذا اللون من الفن العربي الحديث .. جاء من روافد عديدة .. بعضها محلي والباقي من خارج الحدود .. من خلال أشكال وصور متعددة ، وعبرة للخيال ، ولكن أحدا من فناني القوة الغامضة لم يستطع حتى الآن أن يسيطر عليها بسيطرة حقيقية .. انها حالات ولادة في الفن .. كالعشق والموت ، متطرفة ولا مفر منها .. وهناك على الدوام علامات استفهام قائمة أمام الجمهور كالنصيب التذكاري المبهم ، وهو ما يجعلنا في حاجة ملحة لأن تفهم كل الطرق المؤدية الى فهم وتذوق الفن التشكيلي المعاصر .. بغية الوصول بمستوى الشعور الوجداني للناس .. ولتخفيف الأذى البشري الى أقصى حد .

وما من فنان عظيم يستطيع أن يدرج في جدول أعماله بلائح الصور التي ينوي تحريك الفورشة من أجلها .. إنه يترك نفسه وشجاعته ومقدرته على تحريك الخطوط والألوان لتغطي سطح اللوحة كلها .. ولكل فنان شخصيته وأسلوبه وطابعه الخاص المميز ، ومن بين الأمور المشتركة بين أكثر الفنانين المعاصرين ، تنازلهم عن التفاصيل الدقيقة جدا داخل اللوحة لبلوغ الوفاق التام مع النشاط الذهلي للعقل البشري ، أو لإثارة الغيظ .. انه فن قلبي وناصري ، يركّز في هبستريا الكرة الأرضية ، والقضية في تقديره ربما لا يستطيع جعلنا الإجابة عنها ، لأنه جيل مراوغ وغامض الأسلوب .

سيف وانلي

مدخل إلى قراءة فنان البحر الأبيض

محمود عوض عبدالعال

ولا سبيل الى النقاش ، في ضرورة العثور على نتوءات ودفع ما ورثته هذه العقلية من التراث المحلي والعالمي ، فالطابع الشرقي بارز تماما في لوحاته . . بينما الاحساس واللون واللغة واضحة في كل أعماله . . سيف وانلي . . واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما تحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض من مضامين وتجارب ورؤى . . يدفعه شعور فني متطور لاستجلاب وراثات أجيال وأجيال . . وقد اكتسب اسم « سيف وانلي » شهرة عريضة في مصر والعالم ، من خلال انتاجه الخلاق لأكثر من نصف قرن ، حيث تتجلى قدرته الفنية المعصامية طوال تاريخه الفني الرحب ، وقد قادته ألوانه ذات الروح المصرية الشفافة الى استكناه الجوهر الذي يؤكد الانتباه العميق في الشحنات التي يضطرب بها كيان الانسان المصري في صدق وأصالة في كل موضوعاته المنوعة ، عن النوبة ، ورقصات الباليه ، وأولاد البلد ، والمرايا ، ورسوم روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ، وتصميمه لملايس وديكورات مسرحيات مصرية وعالمية .

ان تأثر سيف وانلي بمناخ البحر الأبيض يعد من أهم العوامل التي شكلت أستاذه في اللون الصافي ، كما كان تأثره بالموسيقى العالمية ، واستفادته من العلاقة الوثيقة بينها وبين التصوير والفنون الأخرى . . فقد تأثر بها في لوحاته التجريدية ، ومن قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة . . أما اللوحات التي كان يتحدى فيها المصطلحات التقليدية في الفن التشكيلي ، مثلا بوضع الألوان الباردة متجاورة والألوان الساخنة في الوحدة . . وهي محاولات التي تأثر فيها بموسيقى « استرافيسكي » وكان هدفه منها أن يختبر بها نفسه ، حتى ان شقيقه ادهم وانلي كان دائم الاعتكاف في سنتيه الأخيرتين من عمره القصير ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، وذات ليلة سمع سيف

صوت الحاكي بمنزل الجيران الذي يفصله عنها حارة ضيقة ، وكانت الموسيقى هي السيمفونية الثالثة لبيتهوفن وكان من عشاق ذلك الموسيقار العالمي ، فسحب سيف لوحة بيضاء وبدأت يده تسير مع الأنغام الى أن تمت ، وكانت أول لوحة تجريدية تحصل على الجائزة الأولى في التصوير لبيثالي الاسكندرية الثالث ، وسيف وانلي من فناني الميناء ، يربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقى الألوان وصفاء المساحات مضحيا في ذلك بالبعد الثالث للمنظور ، وهذه الطريقة ليست جديدة على الفن العربي . . اذ كانت عماد الفن الفرعوني والاسلامي ، وقد استفاد منها فنانون الغرب عندما استغرق الشرق في سنة من النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن . . لذا فالجمهور محتاج دائما لمن يهيء له الرؤية الجديدة في الأعمال التشكيلية المعاصرة ، ومهما كان الغموض الذي يحيط بالشكل العام ، فان أي عمل فني يقوم به انسان ، وراءه مضمون اختفى وراء عملية البناء التي هي فلسفة الفن المعاصر . . فالانسان المدرك الذي يقوده العقل والاحساس والعاطفة خلاف الحيوان المحب للعبث والتدمير ، كما حدث في حكاية القرد التي اتخذها بعض الساخطين على التجريبية هنا وهناك . . وليس ضروريا بالطبع أن يتلقى الانسان تأهيلا نوعيا متخصصا حتى يفهم الفن المعاصر الذي لا يستطيع أحيانا أن يحمل رموزه غير هؤلاء الذين يعرفون قوانينه . . ان صوت الفنان التشكيلي هو الصوت الوحيد الذي يصل الى كل الناس ، أو لا يصل مطلقا لأحد ، مع فارق بسيط بين الاثنين . . هو قدرة المتلقي (الجمهور) على النفاذ في الأعمال الفنية وفهمها واعطائها وزنها الحقيقي من الوعي والتأمل . . إننا في مصر لا نزرع متاحفنا القديمة الا نادرا جدا ، ولا يذهب أحد الى معرض فنان تشكيلي الا بسبب العمل

المتباينة التي عاشها عن قرب فقد عاش فترة في دار أنيقة بحي (بولكلي) بالرمل قريبا من شاطئ (ستانلي) وهو شاطئ رملي عريض على أكشاك خشبية ذات ألوان جميلة . وظروف خاصة مالية انتقلت الأسرة الى بيت آخر في حي فقير على شاطئ (المحمودية) فوجد أناسا آخرين ، يتحدثون بلغة ، ويتعاملون بأخلاقيات وتقاليد تختلف عن البيئة الأولى . . ولم تسغه الحياة الجديدة ، فراح يرسم على ظهر الخرائط الأطلس التي يصادفها مع رفاقه ، وكان سيف وانلي في حاجة حقيقية الى هذه الرجة الشعرية . . ففي مدرسة الظروف الصعبة . . تخرج كبار فناني العالم ومشاهيره . . الأمر الذي جعل معظم أعمال سيف وانلي تخرج الينا وهي عملة بشجن حزين ، وقلق مأساوي متاجج ، ولم تنح له الظروف الصعبة فرصة الدراسة المتخصصة ، وبقي عصاميا ، وموهبه الفنية هي مصدره وجامعته التي تخرج فيها . . وعندما تنبه سيف الى حبه ورغبته وتعطشه الدائم للفن ، كان كشفه هذا جديرا لأن يهديه الى معاشة عدد من كبار الفنانين الأجانب والمصريين في أوقات كثيرة بمراسمهم أو في جمعياتهم الفنية استنادا على مشاعره وحرصه على الاستفادة بأكبر قدر ممكن من القيم الجمالية والمبتكرة .

ووضع سيف وانلي هدفه الأول محل احترامه وتقديره متجردا من توسلات المبتدئين لأساتذتهم من أجل الاستعانة بهم في دحرجة الكرة أو تحريك الفرشاة على القماش والورق . . لهذا أصبح إيمان سيف بنفسه فيها مصدر راحته وقلقه في وقت واحد ، وهو الأمر الذي جر عليه كثيرا من الإزعاج والاضطهاد في بدء حياته الفنية وسط معتزلة الجمعيات والمهراسم الفنية المختلفة التي كانت تزخر بها الاسكندرية في ذلك الحين في سن مبكرة أمر لا يفر من واهغراء لا فزوا أمامه بل هو مرفوع بحبه المتجدد للفن مع صبوة كل يوم ، وقد بدأ اسمه يسري

الصحفي ، أو الزمالة في العمل ، أو المنفعة المادية ، ولا تندهش اذا وجدت طلاب كلية الفنون هناك يزدهون على معرض أستاذهم . . فانهم يتفرجون على حفل خاص يلزمهم الود الاجتماعي بحضوره ، أما هؤلاء المحبون للفن لله . . فسوف تعثر عليهم مرة ، وتعدمهم مرات ومرات أكثر في معارض أكثر ، وهذه مشكلة ذات طابع محلي عربي ، بحيث تسترعي انتباه اتحادات الفنانين التشكيليين في الدول العربية .

وعالم الفنان بلا حدود ، انه أرض مفتوحة أمام مدن (نعم) ومدن (لا . .) ولولا ذلك الألم العبقرى الذي جعل الفنان الفرنسي (لافور) يسرق مفارش مقاعد الفنلق الذي يعمل به ليحوله في آخر الليل الى « توال » يرسم عليه ، ويستبقي الزيت جانبا بعد أكل السردين من العلة ليسبح بها الألوان . . ولم ينقل بيكاسو من الفقر سوى قدرته المدهشة لأن يرسم الفرنك على الطبق ويمضي خارجا من المطعم . . انها عبادة الفن التي جعلت الفنان سيف وانلي يرسم استكشاته على تذاكر الترام وعلب الكبريت والسجائر ، وهو نفسه الطفل الذي أخذ يخطط على الحوائط البيضاء وعلى رخام الأرضيات وعلى كل شيء يجده أبيض ، صور الرجال وحيوانات وزهور . . حتى ضج منه أهل البيت وزجره الكبار في بيت جده لامة - عصمت هانم الداغستاني - حيث ولد عام ١٩٠٦ ، وكانت تقع في يده بعض المجلات الانجليزية وبها صور الجنود أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ فبدأت تتكشف عند الطفل وانلي بواكير النزعة الفنية للتقليد ، وأخذ يحور في الرسم فيلبس الجرحى والملق ملابس الانجليز ، والمتصرين ملابس الألمان وحلفائهم وكان ذلك أول خطوة في انطلاقة ريشة الفنان الصغير وبعده عن العبث وبدء دخوله الى الشكل والتكوين والحركة . . وتعاونت الظروف لشحن مخيلة الفنان الصغير ، الأماكن التي سكن فيها والبيئات

في الوسط الفني بعد أن حقق في ميدانه انتصارا تلو انتصار ، على الرغم من تدهور أحواله المادية إلا أن معنوياته لم تغفل على الإطلاق .

ولا يستطيع أحد ، أن يسكت على قيمة التجارب التي عاشها الفنان متجولا بين المراسم والجمعيات ، فكان عدد الفنانين الأجانب بها أضعاف عدد الفنانين المصريين ، وكلهم متطوعون للتدريس والمعاونة مثل (جول بالنت) وهو فنان مجري عاش فترة طويلة بالاسكندرية ، وكان له فضل في توجيه سيف الى مهارة الرسم باللون الباستيل والفحم . كما اتسعت دائرة أصدقاء سيف من الفنانين وهواة الفن ، ولم يكن يجد صعوبة في الاقتراب من روح وأذواق الفنانين الأجانب والمصريين ، والفضل يرجع الى اكتساب نفسه تلك النكهة الساخرة وسرعة البديهة والذكاء المتقد . . .

هذه التي يتمتع ويفرد بها بين أغلب الفنانين المعاصرين له ، من بين أصدقاء سيف من المدرسين الفنان (جاكو اسكاليث) استاذ النحت و (جان نيكولاديس) وقد وجها سيف وجهة صحيحة وهما من خيرة أساتذة كلية الفنون الجميلة بباريس .

وكان معهد الفنان الايطالي (لاتوربيكي) من أحب الأماكن الى قلب سيف نظرا لصدافته العميقة بصاحبه واستفادته في مرحلة الشباب بالرسم باللون الزيت ، كما نهل من مقدره (بيكي) التكنيكية ، بعقلية واعية ، وليس غريبا أن يشعر سيف - وهو يشق طريقه بنجاح بتفرد أصدقائه من الأساتذة وهو أمر لم يكن يقلقه على مستقبله الفني وتطوره . . بمقدار ما كان يدفعه الى الاحساس بأن الطريق الزاهي الذي انعقدت عليه آماله لا يمكن تجاوزه في حماسة متخيلة أو أوهاام مزوقة . فكان عليه التزام الروية والصبر ، ويضيء حماس الشباب في دمه الساخن بالحياة والتجدد في يد صديقه (بيكي) ، فعندما وقف سيف أمام لوحة يرسمها وتعثرت يده محاولا

وضع لمسة من الضوء على فاز . . فقد ساعده بيكي على وضعها . . ولا شك أن لمسة الضوء على الفاز التي وضعها بيكي أضافت الى شخصية سيف مكانة مرموقة في نفس بيكي ، وبقيت كلمته حين هتف وسط رواد معنده ليقول أمام سيف (سأكون فخورا بك يا سيف عندما أتركك لمصر . . وأترك أنا الدنيا . .) دليلا على نجاح سيف في كسب أصدقائه من الفنانين الأجانب لفنه وشخصيته ، وظلت صداقة سيف وبيكي زمنا طويلا ومثالا بين الفنانين ، وعندما دعي (بيكي) لافتتاح مرسوم سيف وأدهم الخاص بالاسكندرية ، سجل بيكي هذه الكلمات (ما أشق الطريق الذي ستسلكه في هذا البلد الذي لم ينضج فيه الوعي الفني لدى الجمهور بعد . . لكنني واثق من عنادكما واصراركما في الفن) وكانت نبوءة بيكي صادقة ، وواقعية جدا . . انه النظر الى كل شيء دون حقد أو إفراط في الأمل . وهي أكثر العمليات صوابا في تقدير المرء للعالم . . لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فورشاته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية وبانت مقدرته وعبقريته في كل ما قدم من أعمال .

ارتاد سيف وانلي المدارس الحديثة دون أن يكون لديه علم عنها ، وكانت كل الكتب الفنية المتداولة حتى عام ١٩٣٢ عن الكلاسيكية والرومانسية وما بعدها (رفايل - رمبرانت - لاكروا - كوربيه وغيرهم) ، وكل من تتبع معارض الأخوين وانلي يلاحظ تغير أسلوبهما من معرض لأخر ، وكانت دهشة الزائرين لمعارضهما تؤكد وجود مسحة من الفن الحديث كالمدرسة التأثيرية والتعبيرية والضواري مع ذكر أسماء مونييه وفان جوخ ، وجوجان ، وماتيس . . كان سيف يأخذ اتجاه الفن الحديث دون أن يعرف عنه شيئا ولم تكن تأثيرية سيف من تأثيرية مونييه ، ولا تعبيرية كوشكا وكيرشل وسيزان . . وكذلك يمكن القول بالنسبة لمدارس

من قوته على الخلق الكاشف للرؤى المحيطة ، وهو حر كامل الحرية خلال المراتبات المصرية المتقدمة في الفن العالمي . . أقول إنه من النادر الحصول على هذا المثال ، ليس في جمهورية مصر العربية وإنما في بقاع الأرض الأخرى . . إن أعمال سيف وانلي تكشف لنا عن ثلاثة خطوط رئيسية تؤكد أستاذية التكوين أو الشكل أو التصميم ، وأستاذية التناول الفني أو التكنيكي وأستاذية في اللون . . ولعل هذا الأخير يدفعنا اعزاز شديد الى أن نطلق على سيف وانلي هذا الشعار الأخير . . المصري المتسيد على اللون . . (بان بيلا . . . مدير المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة عام ١٩٦٧) .

سيف وانلي يعد نموذجا للفنان المصري العاشق للفن ، لأنه من سلالة فنية ليست حديثة الولادة ، انه ذلك النبع العجوز على ضفاف النيل حيث مرت أيديهم على فن معين ، وكان من العسير على هذه الأيدي أن تمارس فنا خشنا أو مشوها ، والتجديد الذي تركه سيف وانلي ينبغي النظر اليه والعناية به ، وكما هو الحال بين صعوبة العناية بأعمالنا الفنية المصرية القديمة لكثرتها ، فاننا أيضا مع نوابغ الفن المصري المعاصر ، لا نهتم بحفظ التراث أو تقديمه الى الجمهور لعمل حوار حول مستقبل الفن الحديث ، وحتى في نطاق المدن المصرية والقرى المصرية ، فان واحدا من فناني مصر الكبار الذين خلدت القرية في أعمالهم ، لم تشهد له القرية المصرية معرضا واحدا . . ولا شك أن الجمهور هو الذي سيحقق لنفسه الثقافة في القرية أو المدينة . . ولكن بأي وسيلة سيحققها . . . هذا هو السؤال . . وأمام كل فنان . . ولما يرغب الفنان ويريد عشاق الفن . . نفتتح بابا للصدفة وهو الواقع الحي للفنان التشكيلي المصري ، فهناك عدد كبير من الفنانين الجادين الذين لم يعرفهم الجمهور بعد . . لأنهم محدودو

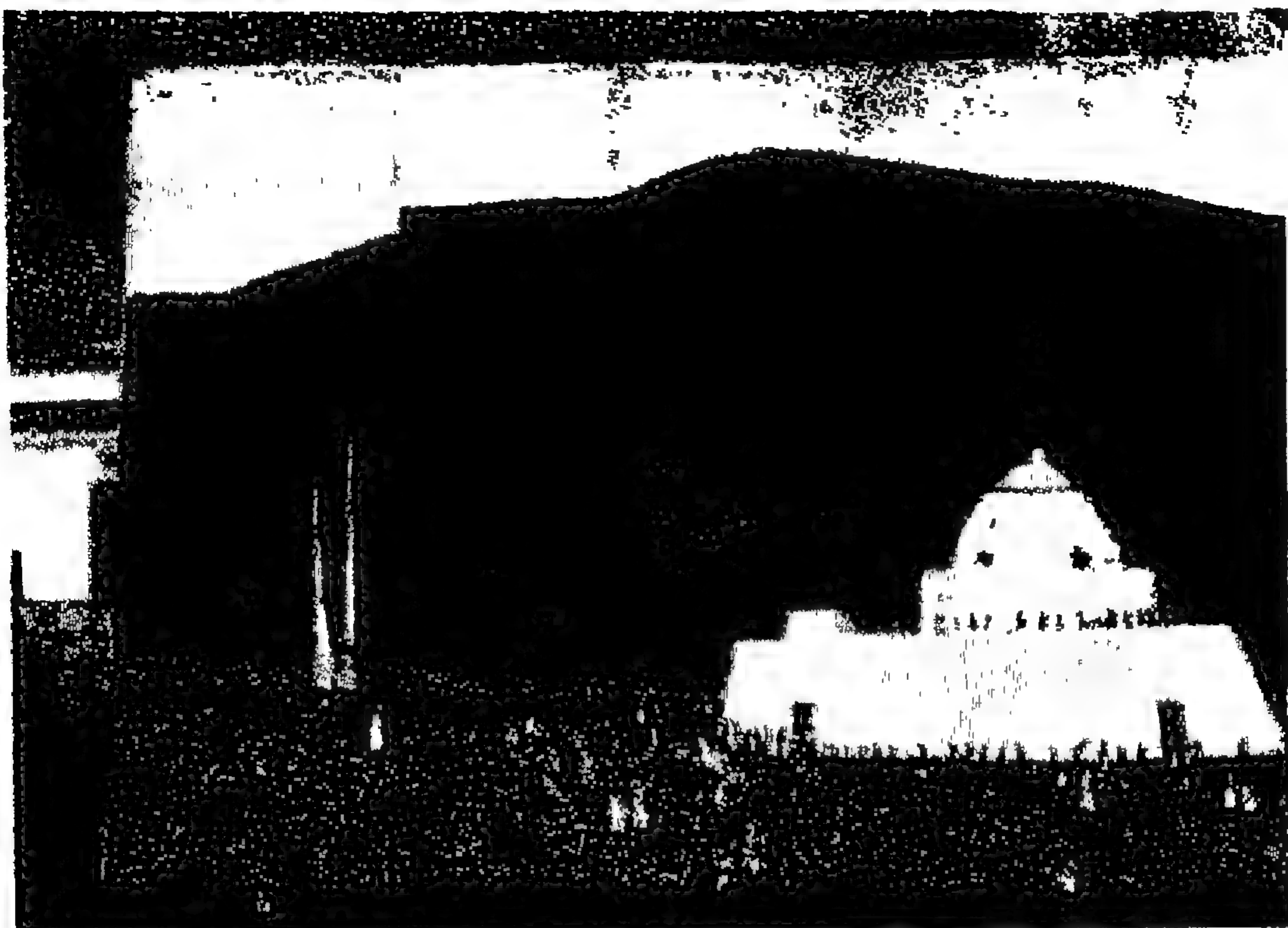
الضواري ، والتكيفية وما بعدها حتى التجريدية . . وكل ما مر به سيف من اتجاهات كان تطورا شخصيا بالنسبة له . جاء نتيجة العمل المتواصل باخلاص وصدق نذكر منها : رسم سيف حالة الحرب العالمية الثانية بالاسكندرية ، الجنود المغمورين وفتيات الليل ، والأشرطة والغارات ، والمهجرة . . وبيعت كلها في وقتها ولم يبق منها شيء ، وقد حضر قائد انجليزي الى مرسه واشترى لوحات رسمها أدهم وسيف عن مواقع معركة العلمين قبل وقوعها وقال لهما : (أنتما تصلحان للجاسوسية واقتنهما خوفا من تسريبهما الى الأعداء) وكانت أغزر سنوات العمل بالنسبة لسيف لأسلوب الضواري تلقائيا ، وتعد لوحة (السيرك) أول صورة حاول فيها سيف استخدام أسلوب الاستقبالية على طريقته واللوحة عبارة عن خيول بيضاء تجري وأرجلها متشابكة ومهزوزة وكذا رؤوسها ، واستفاد سيف من رسم الباليه والمسرح والأوبرا في اكتساب سرعة متناهية في الرسم الخاطف ، كما أضادت الأنوار الصناعية على ألوانها الرقة والشفافية باستعمال أطياف من الألوان البنفسجية والأزرق والتوركوازي والرمادي ، كما اكتشف عمق وجلال اللون الأسود الذي سيطر - وما زال - على أعمال سيف حت الآن . . الى جانب ذلك لم يترك سيف فرقة أجنبية للباليه تزور الاسكندرية الا وأخذ تصريحها بدخول كل برامج الفرقة ، ثم يعود الى مرسه آخر الليل ليرسم من الذاكرة كل ما شاهده على الورق . . وله أعمال عديدة في رسوم عديدة في رسوم أعمال الباليه كاملة (البجعة السوداء - بحيرة البجع - الفتى والموت - اكسير الورد - الرقصات الشعبية) ، ولم يحدث مرة أن كرر سيف نفسه في معرض ، بل كان دائما يقدم الجديد من اللوحات (. . أصبح من النادر أن نعثر في زماننا المعاش على هذا الشخص الذي يستمد القدرة من حبره أمام اللوحة . .

العلاقات مع باقي الأعلام ، ومن الضروري أن يكون لدينا شيء ما لانقاذ الفنان الحقيقي وتجربته من دهماء الأقدام الغبية . . . وإذا أراد الفنان أن يكرس جهده كله للقيام بواجب الدفاع عن فنه ، فقد لا يبقى من عمره كله بقية ، ولكن إذا شاركناه جميعا . . . فإنه بالقطع لن يستحم وحده في مشاكل عصره ويبتته بروح ضعيفة . . . اننا منشطرون . . . الابداع في جانب . . . والنقد الفني في جانب ، وأزمة النقد والمتابعة على رأس كل الاحباطات التي تواجه كل المبدعين في مصر والعالم العربي . . . وما فعله بيكى مع سيف وانلى ، وما قدمه (اسكالب) مع محمود موسى ، لا يمكنه أن يتكرر بين فنان مصري كبير وفنان مصري طالع ، والعيب ليس داخلا في التكوين الأخلاقي ، وإنما في انحطاط الظروف الاجتماعية ، وضآلة النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن . . . عندما سئل الفنان المصور العالمي (ديجا) عن النتائج التي وصل اليها بعد رسومه العظيمة . . . أجاب ديجا قائلا : برغم الشهرة التي أعيشها ، فإن الرسم ليس تشكيلا فحسب وإنما الرسم فن وهو عبارة عن الطريقة المثل لفهم العالم ، ومن الضروري أن تفتح اللوحة نفسها لكل متلق ليأخذ منها التعبير أو الانفعال

(الذي يريد) . وكلام ديجا نابع من احساسه الصادق بكل ما يرسم ، فإن موضوعات ديجا كانت محدودة جدا ، لكن لوحاته كانت بالمشات ، وارتباط ديجا بالواقعية كان طريقا حرا مطبوعا في أذهان الجماهير التي عشقت فنه .

وهو نفس الاحساس الذي قاله سيف وانلى وكتبه في صدر مذكراته الشخصية (ان حياتي كلها أوهام وأطراف تؤكد وجودها الألوان والأصباغ المتداخلة الأنغام والمقامات على قطع من القماش أو الورق ، يعيش فيها معي كل من يحب الحياة التي تسمو الى عالم الوجدان ، أعيش وحيدا مع معاناتي في مجال الخلق الفني . . . ان طريق الفن وعرو وشاق . . . وباله من طريق . . .) وإذا كانت متاحف باريس وانجلترا وأمريكا وإيطاليا ويوغسلافيا وأسبانيا والارجنتين والمانيا « غ » وليبنجراد وبولندا وتشيكوسلوفاكيا ويكين ومعظم الدول العربية ، تحتفظ ببضع لوحات من أعمال سيف وانلى ، فإنه قد طلع وقدم جواز مروره والميلاد الحقيقي لتطور الفن التشكيل المصري المعاصر ، وأستطاع باقتدار فني متكامل أن يحول الدفة لصالحه ، وأن يترك بصمة عريضة وغنية على الطريق . . . وباله من طريق . . .

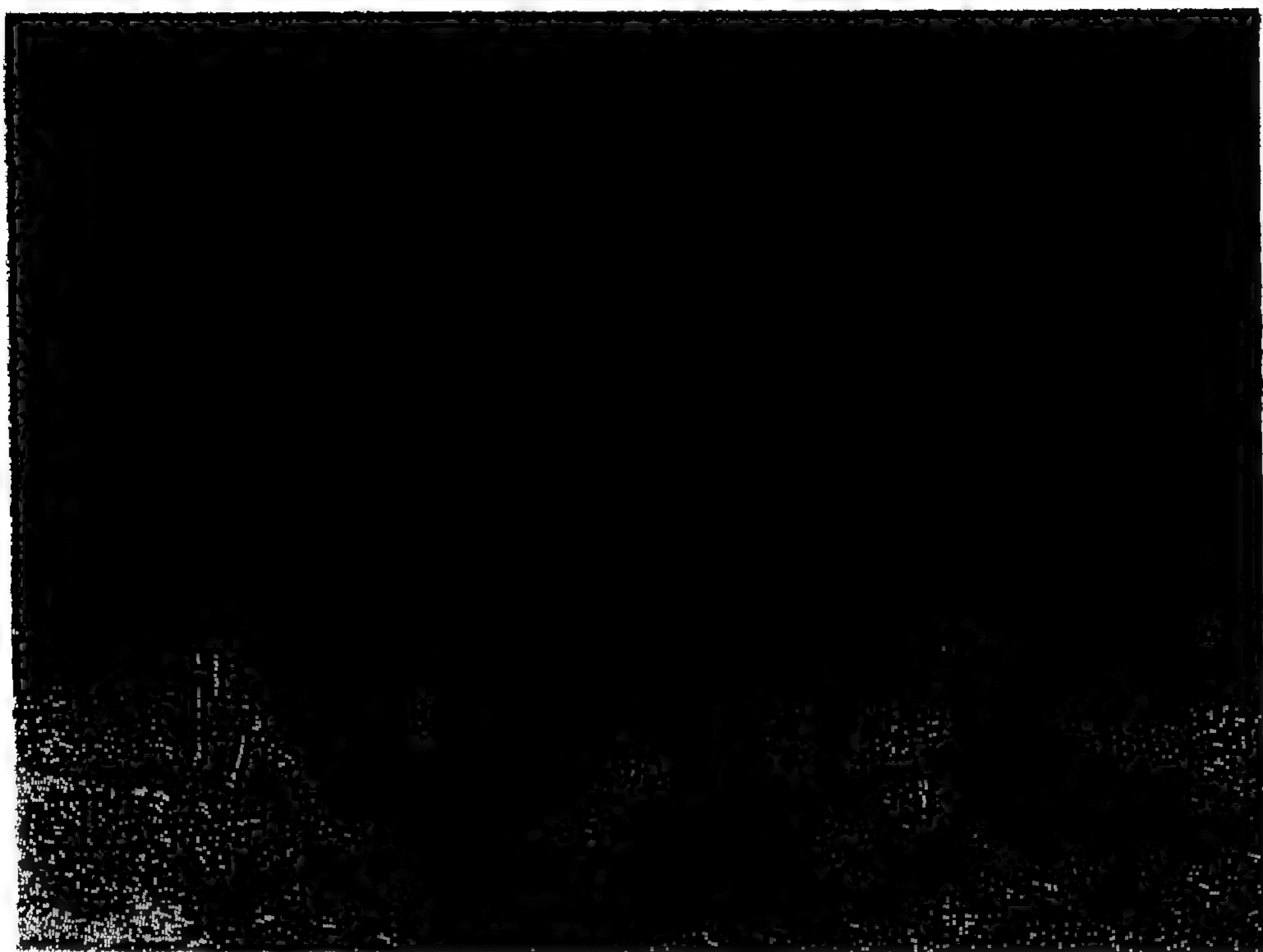




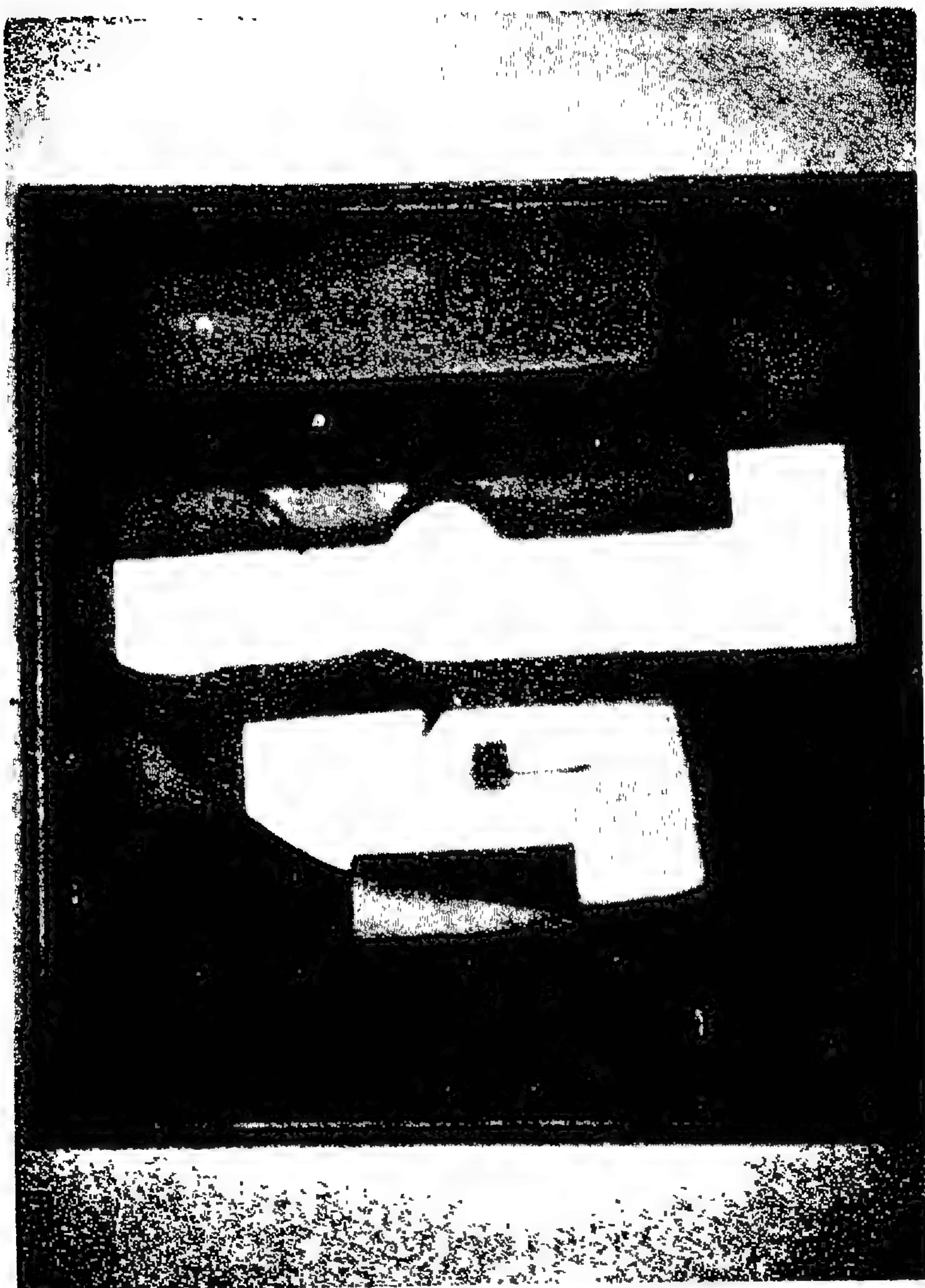
مولد سيدى قناوى



رحلة صيد



شاطيء الملين

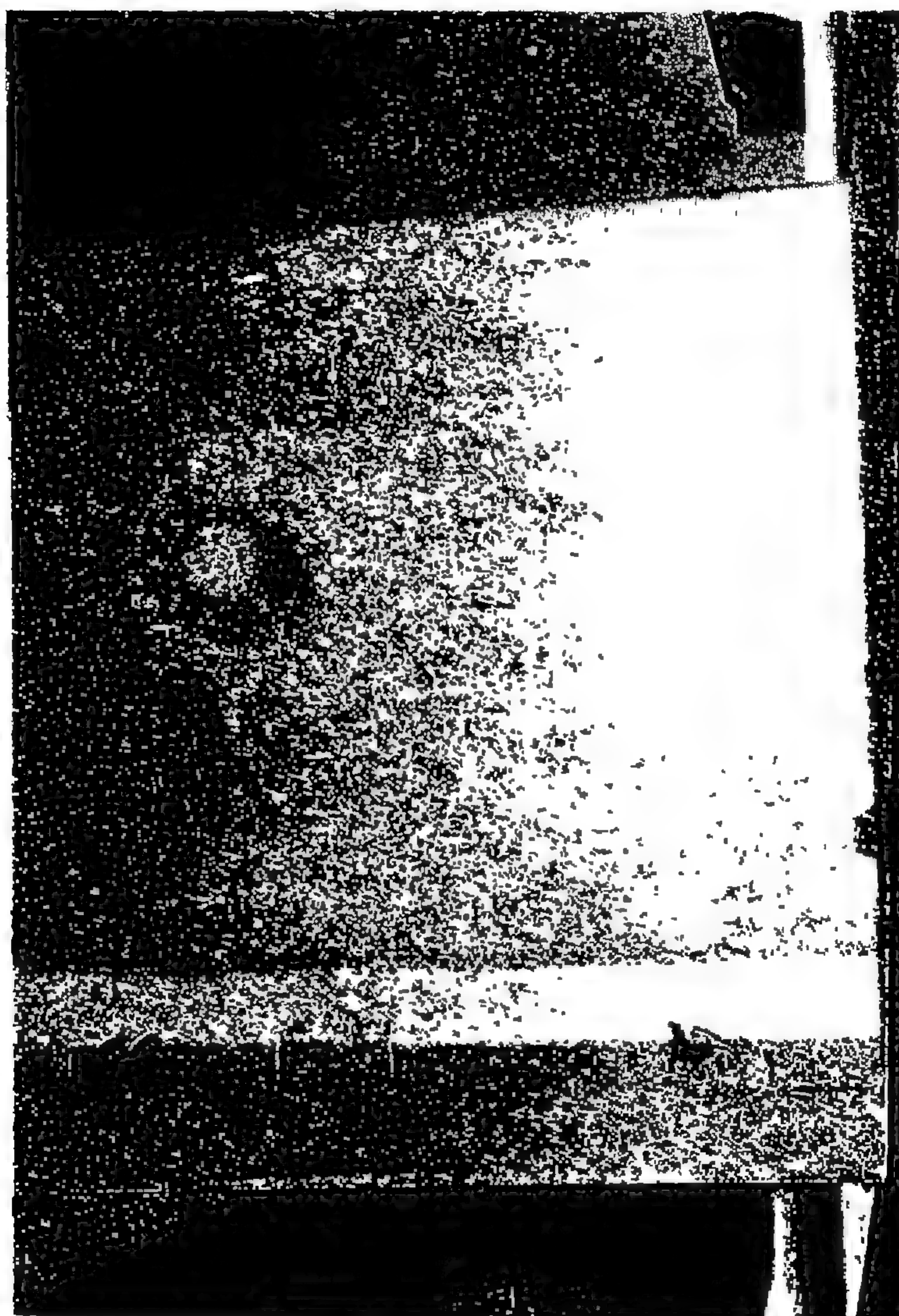


رسمه نوبية لادهم داني





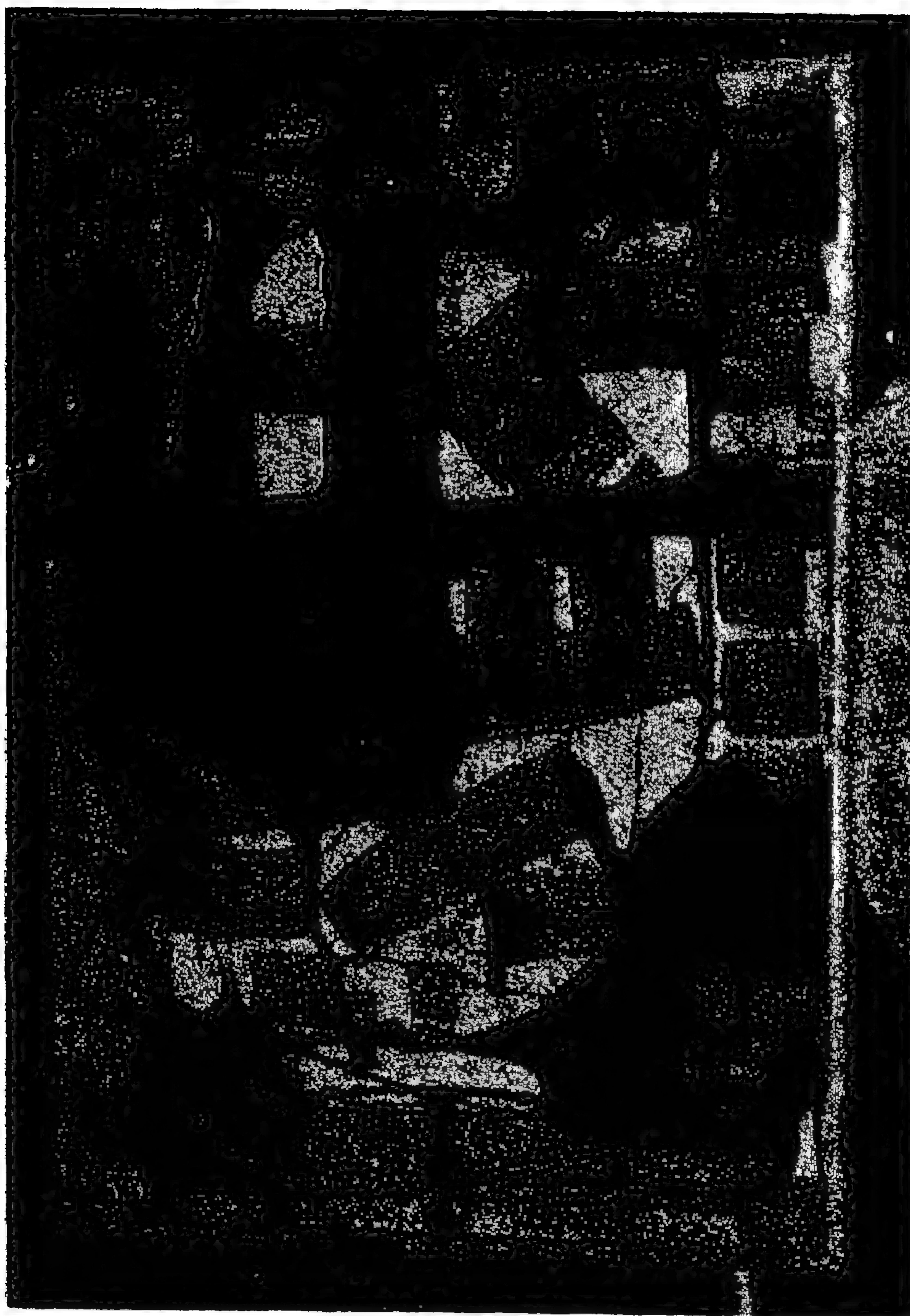
نهاية الرحلة

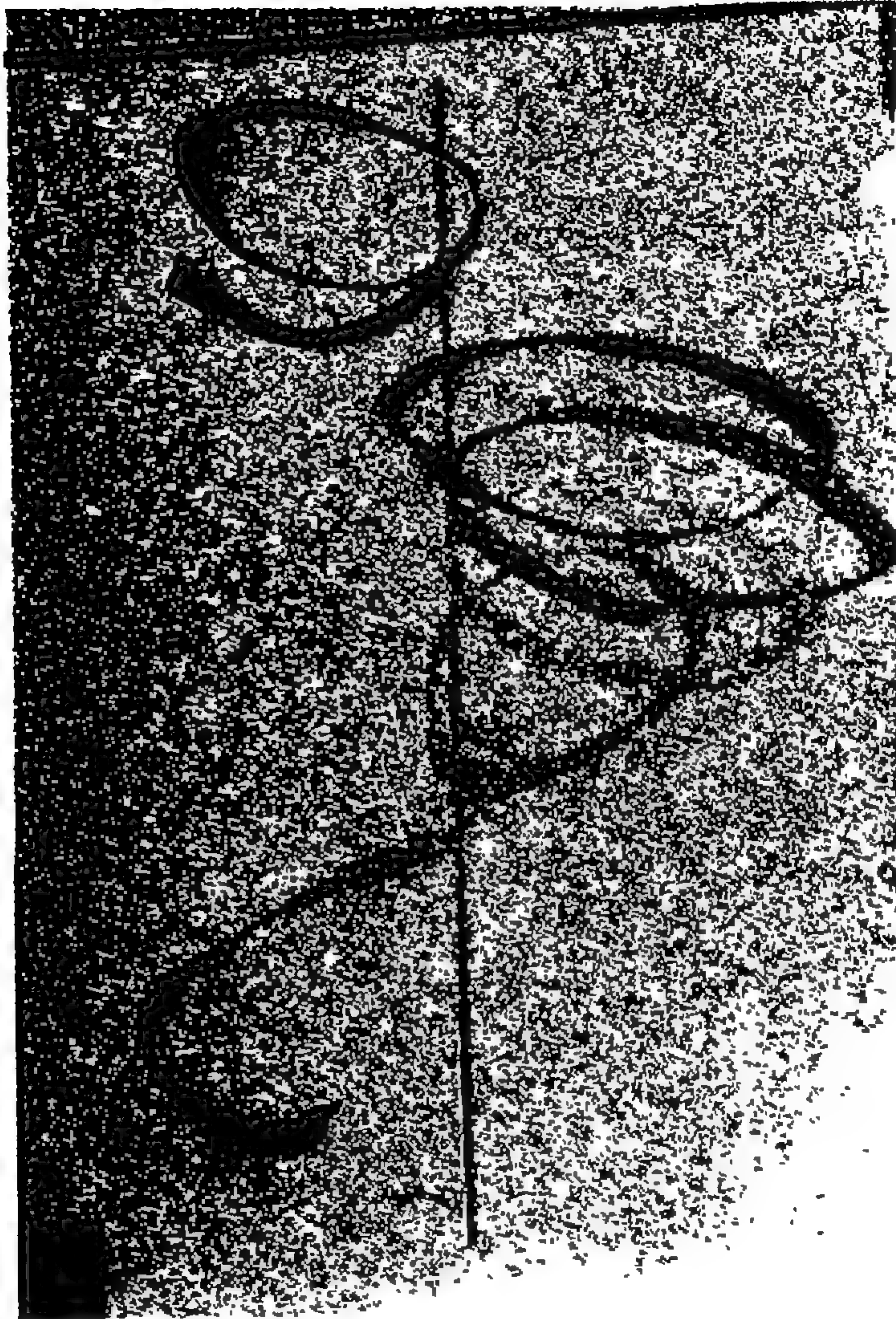


ميدان على البحر



صورة للفنان





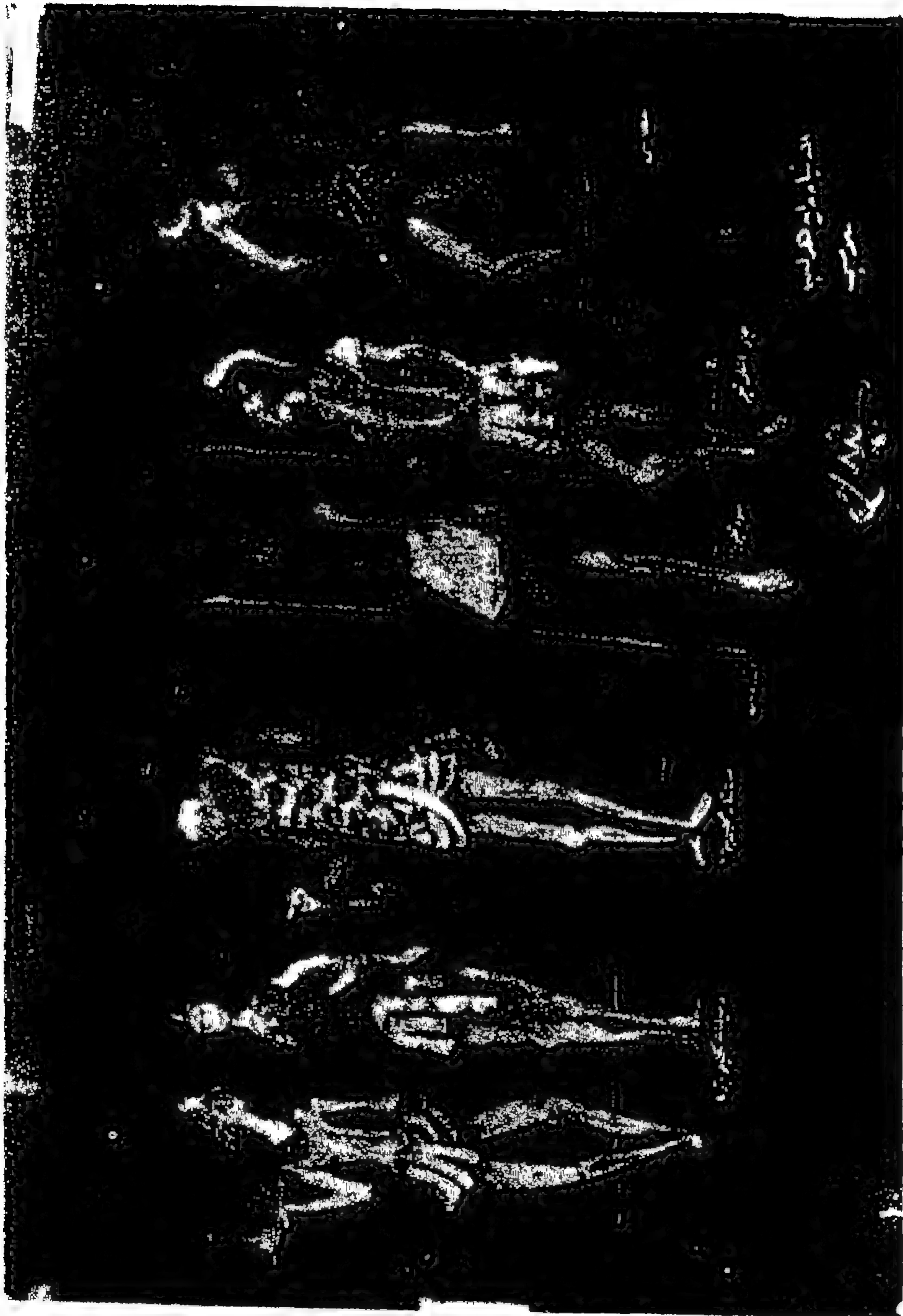
تكوين



طبيعة صامتة



موسی مطروح



تصميم ملابس الدنيا رواية هولي



وداما يا ادهم





راقصان الباليه



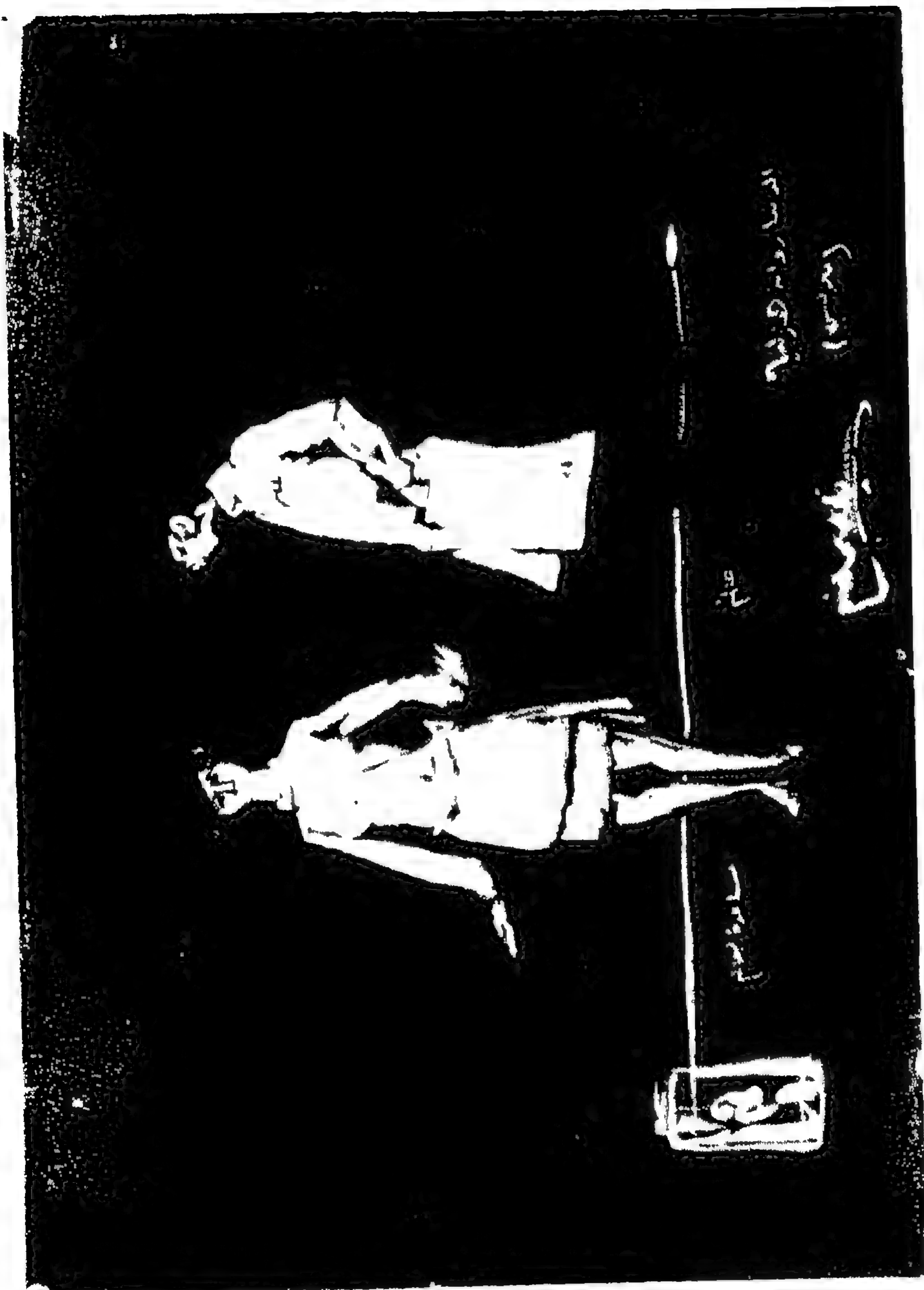
صورة لادم في مرسه



مقابر المسلمين



مازلة الليل



تقسيم ملابس الدنيا رواية مرية

من الشرق والغرب

في خريف ١٩٨٠ كنت في زيارة للهند ، ومن برنامجها حفل عشاء رسمي في القصر الجمهوري . وكان جلوسي الى جوار مشول عسكري ، وعلى جدران القاعة نماذج من أسلحة متنوعة : سيوف ، وبنادق ، ودروع ، وخوذات ، ولوحات لرؤساء الجمهورية السابقين ، وعلى المائدة أمامنا زهر تنوعت أشكاله والوانه .

وتنقل نظري بين عُلة الحرب وآلاتها ، والزهر الرقيق كأنه ابتسامة طفل .

كم محارب ارتدى هذه الخوذات ؟ وضرب بهذه السيوف ؟ ثم غسلتها الأيدي من دماء علق بها ، وانتهى بها المطاف إلى هذا السكون ، على حائط القاعة ، التي نجلس فيها آمنين .

شيء من هذا كان في ذهني ، وأنا أفتح الحديث مع جاري بسؤال :

- ما العلاقة بين السيف والزهر ؟

فابتسم قائلاً :

- أكثر من علاقة : قل إنها الحرب والسلام .

ثم قال بعد صمت قصير :

- هذه الأسلحة جزء من تراثنا الهندي ، لها الآن مكانتها التاريخية والفنية . والزهر نحية . هو مع قصر عُمره حاضر متجدد .

قلت : - هل نقول إن شيئاً من الألفة حدث بين الزهر والسلاح ، عندما أصبح السلاح تاريخاً أو جزءاً من حضارة أمة ؟ فرق بين أن أرى سلاحاً موجهاً إليّ ، أو سلاحاً أدرس ما فيه من صناعة وفن . إن الحرب وأحداثها إذا كانت تفصل بين الناس ، فإن التفتحة تجمع بينهم .

الثقافة والدين

عبد العزيز كامل

● تذكرة :

جاء تحديد أماكن آيات القرآن الكريم على النحو الآتي : أولاً رقم السورة واسمها ثم رقم الآية ، واعتمد النص الإنجليزي على ترجمة مختار التبريزي للقرآن الكريم الذي كان العلامة عبد الله يوسف علي - ولها طبعات متعددة - مع الاستئناس بترجمات أخرى ، من أهمها مراديوك بكتول (M. PICKTHAL) .

الاقتباس من المهددين القديم والجديد .

وانتقل الحديث إلى الدين في الهند ، وكنت أستفسر منه عن نقطة محددة :

في دراسة سابقة نشرتها هيئة اليونسكو عن الاسلام والتفرقة العنصرية (١٩٧٠) عرضت لموقف الإسلام منها ، ثم قمت بدراسة أخرى لاحقة مقارنة (قطر : نوفمبر ١٩٧٩)^(١) ولاحظت في الهندوكية كيف أن الآلهة القديمة كان يغلب عليها بياض البشرة . حتى الجياد في عربة رام كانت بيضاء . ثم جاءت آلهة لاحقة مثل « كرشنا »^(٢) وكان الحوار عن لونه فقال :

- كالا : الأسمر

هكذا كان كرشنا ، كأنه تطوير واقتراب من العدالة في النظرة الهندوكية إلى قضية اللون دون أن تقتصر الآلهة عندهم جميعاً على لون خاص .

وقلت لجاري :

- إن الإسلام كدين لا يفرق بين الألوان . ويرى أن الناس جميعاً أخوة ، ونقرأ في القرآن الكريم :

« يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم . إن الله عليم خبير » (٤٩ - الحجرات : ١٣) وفي خطبة الوداع قال النبي محمد ﷺ :

« أيها الناس . إن ربكم واحد . وإن أباكم واحد . كلكم لأدم وآدم من تراب . ليس لعربي فضل على عجمي ، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى » .

فهناك هدف كبير تسعى إليه الإنسانية ، وتسير نحوه الأديان ، وهو كرامة الانسان ، والاخاء في شموله . ولكن : كثيراً ما يحدث ، عندما يجلس أصحاب

الأديان معاً ، أن يتحدثوا ويتحاوروا فيها يختلفون فيه ، فلماذا لا نتحدث فيما نتفق عليه ، ونبرز ما فيه من خير ، ونتخذ منه قاعدة انطلاق نحو علاقات أفضل ؟ ماذا لو تصورنا جمعاً من رجال الدين ، من أديان متعددة ، يتحدثون فيما يتفقون فيه ، وما تزداد حاجتنا إليه من الدين فكراً وتطبيقاً . وتعودنا أن نراهم معاً ، يلتقون حول ما يتفقون عليه .

كان هذا هو الأمر الذي تحدثت فيه مع جاري في نيودلهي . وكان محل اتفاق ، رجونا أن يتحقق في أكثر من مكان .

كيف ؟ هذا ما سنحاوله .

الحقيقة الواحدة بين الثقافة والدين :

ولنبداً من موقع أي صاحب دين .

كمسلم : أنا أؤمن بالله الواحد ، وبجميع الأنبياء والمرسلين الذين أرسلهم الله . بدءاً من آدم الأب الأول ، ونوح الأب الثاني ، إلى ابراهيم وموسى وعيسى ومحمد عليهم جميعاً من الله صلاة وسلام .

عقيدتي بالنسبة لي واجبة الاتباع ، وإيماني بها يلزمي بأداء شعائر خاصة من الصلاة والصوم والزكاة والحج ، وأساليب معينة في المعاملات .

هذه الحقائق بالنسبة لي دين ، ولي بها : علاقة مع الله ، ومع نفسي ، ومع الناس . وهكذا كل صاحب دين . الدين عنده إيمان والتزامات عملية .

ولكن حين يبدأ المؤمن في توسيع دائرة دراسته

(١) عبدالعزيز كامل : الاسلام والتفرقة العنصرية - البولسكو . باريس (١٩٧٠) اصدرته بلغاتها الرسمية . وصدرت له طبعة أخرى حربية من دار المعارف بالقاهرة في نفس العلم ، ثم تتابعت طبعاته بعد ذلك . اما بحث الرسول والتفرقة العنصرية فقد كان اهداه للمؤتمر العالمي الثالث للسنة والسيرة النبوية في قطر (نوفمبر ١٩٧٩) بمناسبة بدء الاحتفالات بملدم القرن الهجري الخامس عشر ، وقد نشره المؤلف في كتابه التالي :

مع الرسول والمجتمع : في استقبال القرن الهجري الخامس عشر : الفصل الثالث من ٦٣ - ١٠٩ - مؤسسة الصباح - الكويت ١٩٨٠ .

(٢) انظر مادة « كرشنا » في دائرة المعارف البريطانية .

فهناك دائرة واسعة هي الإيمان بالالوهية . وعقيدة الاسلام فيها أن الله واحد . وإننا جميعاً من خلقه . وحين ننظر الى هذه العقيدة من الناحية الرياضية ، نجد أن « الواحد » هو الرقم الذي يقف بنفسه : ما دونه كسور وما فوقه تعدد . ومن بساطة العقيدة ، يمكن أن تدركها مستويات متنوعة من الفكر .

وحين نتقل إلى عقائد أخرى ، نستطيع أن نتلمس خط التوحيد فيها وراء التعدد الظاهري .

كمثال : في الديانات الهندية تستطيع دائماً الرجوع إلى إله أكبر ، وإن كان يحمل أكثر من اسم^(٣) . وفي اليهودية يبدو التوحيد^(٤) .

وفي المسيحية نقرأ « باسم الآب والابن والروح القدس اله واحد »^(٥) .

وإذا كانت المسيحية ، قد اشتمل تراثها على تفسيرات فلسفية للأقانيم الثلاثة ، من حيث علاقتها ، بعضها ببعض ، فإنني أذكر هذا النص لأقف فيه عند كلمة واحدة هي « اله واحد » .

وآخذ من هذا كله « فكرة الإيمان بالله » - بقوة متعالية ، فوق الانسان والوجود ، نحاول عن طريق الإيمان بها بناء الضمير الانساني .

وله أهداف ثلاثة أساسية :

- ١ - أن يحدد المستوى الأخلاقي لما نقوم به من عمل .
 - ٢ - أن يحول بيننا وبين الانحراف .
 - ٣ - أن يدعونا إلى القيام بالعمل ويحفزنا على متابعة السير الدائب للرفي بالحياة . بعبارة أخرى :
- دفع إلى أعلى ، وإلى الأمام ، وحائل دون

لتشمل أقواماً غير قومه ، وديناً غير دينه ، فهو يضيف دائرة الثقافة إلى دائرة الدين .

فالحقيقة الواحدة دين عند انسان ، وثقافة عند انسان آخر .

وأنت حين تجلس إلى صاحب دين ، يحدثك عن أديان الآخرين ، بوعي وموضوعية في العرض ، دون تحيز أو تحامل ، تستطيع أن تقول وأنت مطمئن : إنه انسان مثقف .

هذا خيط أول في العلاقة بين الدين والثقافة . المعرفة الموضوعية أولاً . وفهم أديان الآخرين ، كما يؤمنون بها ، وكما جاءت في كتبهم . والمعرفة - هنا - لا تقتضي الاتباع . فالاتباع مرتبط بالإيمان . وهو مجال غير المعرفة المجردة ، التي توسع مجال الفكر ، وتؤدي إلى مزيد من الفهم . والفهم طريق إلى علاقات أفضل ، وإلى مزيد من الإخاء بين الناس .

الأصول الثلاثة :

١ - الإيمان :

كمثال : يذكر القرآن الكريم أن أصول الأديان ثلاثة :

- ١ - الإيمان بالله .
 - ٢ - الإيمان بالجزاء .
 - ٣ - العمل الصالح في هذه الدنيا .
- « إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً ، فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون » (٢ - البقرة : ٦٢) .

RADHAKRISHNAN : Indian Philosophy, London, 1958

(٣)

-Vol. I p. 480, for the one supreme in different forms, and fulfilling different functions.

(٤) سفر الخروج ٤ ، ٦ . « ثم قال انا اله ابيك ابراهيم واله اسحق واله يعقوب » وكان هذا في اول كلام الله موسى . ثم جاء القرآن مصدقاً لما بين يديه .

(٥) انظر العهد الجديد اعمال الرسل ٢ : ٢٢ ولها يقول بطرس الرسول « يسوع الناصري رجل قد تيرهن لكم من قبل الله بقوات ومعجائب وآيات صنعها الله بيده في وسطكم

كما انتم تعلمون » .

الانحراف ، مع فتح باب بالتوبة الى الله إذا أخطأ
الانسان .

٢ - يوم الجزاء :

كذلك في فكرة الجزاء ، يحدث إذا التقى أهل الأديان
أن يتناولوا الفروق بينهم فيها ، ما صورته ؟ هل هو
حسي ؟ أم معنوي ؟ إن كان هذا لمجرد العلم فلا
بأس . وإن كان هذا هو الأمر الوحيد الذي يشغلهم ،
فقد أضعننا به وقتاً غالياً ، وعلاقات طيبة . أما إذا اتخذنا
من الإيمان باليوم الآخر ، ما يهون علينا مصاعب
الحياة ، ويدعو إلى مزيد من احتمال آلامها ، ومقابلة
تحدياتها فإننا نكون بذلك قد استطعنا تنمية الحياة
بالإيمان .

ويبدو أثر هذين المثالين (الإيمان بالله والجزاء) على
التكوين الفكري والسلوكي للفرد والجماعة ، والتعامل
بين الجماعات وإن اتفقت أو تعددت أديانها .
والى هذه الآثار اشار أكثر من كاتب كبير .

ففي محاورات ارنولد تونبي مع أكيدا دراسة لموضوع
الإيمان بالحياة الآخرة وأثره على بث الأمل في النفس
وانخفاض معدلات الانتحار^(٦) ، وضرب أمثلة من
الديانات التي تؤمن بذلك ، كذلك نقرأ نفس التفسير
عند كارل يونج^(٧) . وهو كذلك فكر أصيل في
الإسلام .

٣ - العمل الصالح :

وهو الركن الثالث من الدين كما يصوره القرآن .
والصورة العملية التي يبدو بها أثر الإيمان بالله والجزاء .

وهي صورة متطورة تستجيب لحاجات المجتمعات
المعاصرة ، وتعين على بناء المستقبل .
ولنبداً بأوسع الدوائر في عالمنا المعاصر . ولنسأل : ما
أهم ما يميز النظرة العالمية الآن ؟ وبالتالي : ما يميز
انعكاساتها على السلوك العملي ؟ .

بعد التطور الضخم في طرق الاتصال ، أصبح العالم
الآن وحدة كبيرة . تغيرت النظرة إلى المسافات .
وتغيرت معها النظرة إلى الحضارات والثقافات . وبعد
أن كانت كتابة التاريخ مركزة حول قارة معينة ، أو إقليم
من أقاليمها ، اقتربت كتابة التاريخ العالمي من التوازن
الموضوعي . ومع الكشف الحديثة في مجال الآثار ،
برزت أهمية الحضارات الآسيوية والأفريقية .
وأصبحت الحضارة الغربية ، في المنظور الممتد طويلاً
وعرضاً ، مرحلة من مراحل الحياة الانسانية ، أخذت
من غيرها ، وتعطي غيرها ، في تدفق حضاري ، لا
مجال فيه للاستعلاء الثقافي ، ولكن للتآخي الثقافي ،
القائم على الاحترام المتبادل ، والشعور بالمسؤولية
الانسانية العالمية .

هذا الحوار بين الشمال والجنوب . هذا البحث عن
صيغة انسانية جديدة . هذا السعي نحو تطوير الجنوب
وتصنيعه . هذا الحديث عن المسؤولية الانسانية التي
يحملها كل قطر متقدم نحو قطر متخلف .

معرفة هذا كله تدخل في مجال العلم والثقافة ، كما أن
الخطوات الايجابية التي تتخذ لتنفيذه ، تدخل في المجال
الانساني والديني .

ولعل من هذا المنطق كان النداء الذي وجهته لجنة
المستشار الألماني فيلي برانت في مقدمة تقريرها
(١٩٧٩) :

(٦) Arnold Toynbee and Daisaku Ikeda: Choose life, a dialogue, pp. 150 — 157 (on Suicide) O.U.P. London, 1976.

(٧) Mc Gure, W. & Hull, R.E.C. (editors), C.G. Jung Speaking, Interviews and Encounters — pp. 45 & 144. Princeton, 1977.

المواطنين الذين يصل مجموعهم الكلي الى نحو ثلاثة ملايين .

وفي حوار مع المسؤولين عن المسلمين هناك ، ومع المشرفين على مساجدهم ، أحسست هذا الهدوء والاستقرار النفسي الذي يعملون في ظله ، والذي عبر به أحدهم عن الأصول الذي يقوم عليها العمل عندهم ، فقال : الديمقراطية . التقنية . الكفاءة .

٢ - وبالاتقال الى الجارة الكبرى الهند ، نرى تاريخاً طويلاً من الصراع في شبه القارة ، حتى بين قرى صغيرة ، يرهقها انخفاض الدخل ، وتعصف بها المجاعات والفيضانات ، ثم ترفع السيوف ، وتحرق الدور وتسفك الدماء ، من أجل خلاف ديني جزئي ، لم تستطع القرون من الجوار ، ولا آلاف الضحايا من الجانبين أن تحسم أمره . والأيام تمر . والخلاف قائم . والدماء تسيل .

٣ - ادع هذه الصورة لا تنتقل إلى أوروبا ، وما كان فيها من صراعات دموية عنيفة بين الدول على أساس المذهبية الدينية في داخل إطار المسيحية . وكم شهدت من الحروب والمذابح . ثم انتقل الى الصورة التي تحاول أوروبا الغربية بناءها الآن : السوق الأوروبية المشتركة . البرلمان الأوروبي ، . . ثم جهودها الواسعة وهي تحاول جاهدة أن تكون بمنأى عن أخطار الصراع النووي بين القوتين الأكبر ، ويكفي ما شهدت أرض أوروبا من معارك ودمار . إن القضايا الجديدة حيوية الطابع والأثر ، وتحمل الصدارة من تفكير الشيوخ والشباب .

ومبادئ الحرب القديمة أصبحت أرض حقول ومصانع وجامعات ومعاهد بحث علمي . وأعداء

أطلقت اللجنة على تقريرها « اسم برنامج من أجل البقاء » واختتمت مقدمته بالنداء الآتي :

إن العمل على تشكيل ما سوف يكون عليه المستقبل المشترك له من الأهمية ما يجعلنا لا نستطيع ترك أمره للحكومات والخبراء وحدهم . لذلك فإننا نوجه نداءنا إلى الشباب ، إلى الحركات النسائية والحركات العمالية ، إلى قادة السياسة والفكر والدين ، إلى رجال العلم ورجال التعليم ، إلى الفنانين والمديرين ، وإلى أعضاء الجماعات الدينية ، ورجال الأعمال ، عسى أن يحاولوا جميعاً فهم مغزى هذا النداء ، وتدير شؤونهم في ضوء ذلك التحدي الجديد^(٨) .

فاذا اعتبرنا هذا التقرير صورة التحدي بين الحاضر والمستقبل ، والتعاون بين الدول المتقدمة والنامية ، وبين العاملين في حقول فكرية متنوعة - تضم فيما تضم - الدين والثقافة ، استطعنا أن نسير الى توثيق الصلة بين الدين والثقافة في الرقي بالمجتمعات الانسانية .

إزالة السلبات:

وببدأ هذا بالتعاون على إزالة السلبات ، وفتح طرق أوسع أمام الانتاج . ولناخذ أمثلة من الشرق والغرب .

١ - ففي زيارة لسنغافورة (سبتمبر ١٩٨٠) ، استرعى انتباهي كيف تتعايش الأديان هناك في سلام . لكل أصحاب دين مجلس أعلى ينظم أمرهم . التعاون بين أتباع الدين قائم . الصلات بينهم وبين الحكومة واضحة . الاحترام بين الأديان قائم . ترى المسجد غير بعيد عن الكنيسة أو المعبد الهندوكي أو البوذي حرصت الدولة في توزيع المساكن أن تزيد من الامتزاج بين

(٨) الشمال - الجنوب : برنامج من أجل البقاء

وهو : تقرير اللجنة المستقلة المشكلة لبحث قضايا التنمية الدولية برئاسة ولي برانت . ص ٢٩ من الترجمة العربية - منشورات الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية ، والصندوق العربي للائحة الاقتصادية والاجتماعي - الكويت ١٩٨١ . (ونسعود الى صفحات الترجمة العربية في الاقبيات التالية)

الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم . والأيدي التي كانت توقع معاهدات النصر والهزيمة ، أصبحت توقع معاهدات التعاون في شتى صُورِهِ .

نعم : هناك خلافات لا سبيل إلى تجاهلها ، ولكن جانباً كبيراً منها يتم التفاهم حوله من خلال المؤسسات والحوار بين الآراء والأجيال . وإذا كانت بعض الصراعات ذات الجذور الدينية لا زالت قائمة في بعض أجزاء أوروبا ، إلا أن مساحتها مقارنةً بما شهدت القرون السابقة ، تؤكد تجاوز أوروبا هذه المرحلة إلى أفق جديد من التعاون .

ذكرت هذه الأمثلة الثلاثة من الشرق والغرب : منها مثالان متجاوران من الشرق الأقصى ، ومثال من الغرب ، مرّ بأكثر من مرحلة من مراحل الصراع والتعاون ، لأبين أننا بالجهد الواعي ، وعن طريق توسيع المجال الثقافي ، وتقدير ما عند الآخرين ، نستطيع أن نتجنب سلبية ترتبط في بعض العصور والأقطار بالدين . ونستطيع أن نتجاوزها إلى مستوى أفضل من الإيجابيات والتعاون .

وإذا كانت هذه السلبية قد انعكست على العلاقات الداخلية بين أهل الدين الواحد ، بناءً على تعدد مذاهبهم ، وانعكست على أهل الأديان المتجاورة ، فإن الرغبة عند البعض في استمرار الصراع دعت إلى أنواع من العرض المشوّه وغير المناسب للدين ، على المستويين الداخلي والخارجي معاً . وقد يتولى هذا العرض بعض أبناء الدين . وقد يصوره بعض الكتاب من غير المؤمنين به .

كمثال : في أكثر من مرجع كنت أقرأ ما يكتب الآخرون عن انتشار الاسلام بالسيف . وتنتقل هذه الآراء من كتاب إلى كتاب ، دون أن يحاول كاتب أن يدرس الأمر دراسة رقمية . ففي قاعدة الاسلام في المدينة ، وفي السنوات العشر التي استقرت فيها هذه القاعدة في حياة الرسول ﷺ كان عدد الغزوات ، وهي العمليات العسكرية التي قادها ثمان وعشرين ، وكان عدد السرايا وهي العمليات التي قادها أصحابه خمساً وأربعين . ولكن إذا جمعنا كل من قتل من الصحابة فيها كانوا ٢٥٩ ، وكان القتل من غيرهم ٧٥٩ . أى ان مجموع القتل من الطرفين ١٠١٨ (٩) .

هذه لغة الأرقام في تكوين دولة المدينة ، يضاف إلى هذا ما كانت تتعرض له المدينة من أخطار خارجية أو داخلية .

نضيف إلى هذا ما ذكره القرآن من تقدير كبير لجميع الأنبياء السابقين ، وما جاء لهم من تقدير في أحاديث النبي ﷺ ، والمسلمون يطلقون أسماء جميع الأنبياء على أبنائهم دون تفرقة بينهم .

والقرآن يقص على النبي ﷺ أخبار الأنبياء فيقول : « وكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نَنْثِبُ بِهِ فُؤَادَكَ . وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ » (هود : ١٢٠) .

حينما نؤكد هذه الجوانب - جوانب التقارب والمودة - نغرس في نفوس الأجيال الجديدة حباً وخيراً . أمّا غير هذا فيورث الضغائن والأحقاد .

(٩) انظر : الترجمة الانجليزية لصحيح الامام مسلم النيسابوري التي قام بها عبد الحميد صديقي . وجعل لكل كتاب من الصحيح مقدمة تعرض موضوعاته وتحللها وتناقشها على اساس مقارن : ٣ : ٩٤١ ط . اشرف - لاهور - باكستان ١٩٧٦ .

انسانية واحدة :

ان على المؤمنين بالدين ، والعاملين في ميادينه ، مع تعدد الأديان ، مسئولية نحو الانسانية ككل ، بالاضافة إلى مسئوليتهم نحو معتنقي أديانهم :

ذلك بأن يقوموا بجهد له ثلاثة أبعاد أساسية :

١ - تأكيد الأخلاق الايجابية التي تلتقي عندها الأديان من الصدق والاستقامة .

٢ - إبراز السماحة التي ينبغي أن يتحل بها المؤمن نحو الآخرين .

٣ - إبراز المضمون الاجتماعي والاقتصادي للدين . وتأکید قيم العمل والانتاج فيه والتعاون على تنفيذ هذا المضمون .

وهذه الأبعاد الثلاثة متكاملة ، ومتفاعلة ، ولننظر إليها في قطرين : أحدهما من العالم الثالث والآخر من العالم المتقدم . أو قل : أحدهما من الجنوب والآخر من الشمال .

فحيث يزداد الفقر في الجنوب ، ويشتد ضغط الحياة يجهد كثيرون في الدين تأكيداً لشخصيتهم واستمرارهم . ومع قلة موارد الحياة بين أيديهم يتحول الأمر إلى مسارعة إيذاء من يتصورون أنه يؤذي شعورهم الديني . فإذا الصراعات الدامية تقوم بينهم ، دون ارتباط متوازن بين الأسباب والنتائج .

ولكن إذا استطعنا توسيع هذه الاهتمامات . ولا يمكن أن يتوفر هذا إلا بمعرفة ما عند الآخرين ، وزرع الآمال في مستقبل أفضل ، والعون على ذلك ، استطاعت هذه الاهتمامات الجديدة أن تستحوذ على

جانب كبير من جهودهم ، وأن تفتح آفاق التعاون الداخلي فيما بينهم أولاً ، ومع جيرانهم ثانياً ، ومع العالم الكبير بعد ذلك .

وللأسف : يرتبط الدين في بعض الأقطار والعصور بالسلبية ، والاعتماد على كسب الآخرين^(١٠) . وترجع أكثر من حركة إصلاحية في الدين ، إلى رفض الشعوب استغلال رجاله أو غيرهم ، لإرزاق الكادحين^(١١) .

وأحياناً يرتبط الفكر الديني بأسلوب من الزهد في الحياة . وهذا الزهد يرتبط بدوره باستنزاف جهد الآخرين . فإذا العامل أو الزارع يرى نفسه دون الزاهد ، مع أن الزاهد لا يعيش إلا بجهدهما .

وما دام هؤلاء جميعاً يعيشون في آفاق ضيقة . ودورة حياتهم قريبة من دورة نبات الأرض ، تنمو بذوره إلى جوار جذوره . فستظل الآفاق الفكرية محدودة في أمر الدين والدنيا . وهنا يبدو دور الثقافة الانسانية ومكانتها في هذه الأقطار .

ويقابل هذا أمر آخر في الأقطار المتقدمة :

فقد تشغلهم مستويات الحياة المتقدمة والناجحة التي يعيشون فيها ، عن متابعة الحياة في أقطار الجنوب . أو يتابعونها كنوع من المعرفة ، دون أن يترتب على هذا مسئولية أدبية . أو يحاولون لقاء المسئولية كلها على أهل هذه الأقطار دون عون - إلا في حدود ضيقة - .

وهذه النظرات المتباينة تبدو في تصريحات المسئولين في الأقطار المتقدمة ، وتتراوح بين تحميل أهل الجنوب كل المسئولية ، والإحساس المتفاوت بمسئولية الدول المتقدمة عن العون^(١٢) .

(١٠) هناك نماذج على هذا من بعض الجماعات البوذية في الشرق الأقصى .

(١١) كنموذج : موقف السنوسية من الاستعمار الإيطالي في ليبيا ، وموقف البروتستانتية من الكاثوليكية في صكوك النفران .

(١٢) تصور تعليقات الزعماء بعد مؤتمر كانكون (المكسيك - ٢٢ - ٢٣ أكتوبر ١٩٨١) هذه الاهتمامات ، وأن نجح هذا المؤتمر لأول مرة في أن يجمع زعماء الشمال والجنوب في

حوار علمي حول مائدة واحدة ، وهذا وحده كسب كبير ، كما يقول بيلي برانت في تعليقه على المؤتمر .

وهكذا يعيش عالمنا كجسم نصفه سليم ونصفه سقيم .

عودة الى تقرير فبلي برانت :

واقبس من التقرير الفقرة الآتية :

كثيراً ما يقال لنا إن المناخ السياسي في كثير من الدول في الوقت الحاضر ، وفي ظل العديد من المشكلات الداخلية الحادة ، لا يعتبر مناخاً مشجعاً على زيادة حجم المعونات الخارجية ، وأن هذا المناخ لا بد من تغييره . ولا بد من أن يفهم مواطنو الدول الغنية أن مشكلات العالم ككل لا بد أيضاً أن تعالج ، وأن اتباع سياسة فعالة في ميدان المعونات الخارجية لن يشكل عبئاً في نهاية الأمر ، بل استثماراً من أجل إقامة اقتصاد عالمي صحي وعالم أكثر أمناً . إن قضايا التنمية الدولية يجب أن تحظى ، من المستويات الدولية العليا ، بذلك القدر من الاهتمام الذي يستوجبه مدى إلحاحها » (ص ١٩٢) .

ويقترح التقرير النظر الى مناطق بأعيانها :

« ان أحزمة الفقر المنتشرة في آسيا وأفريقيا تفرض الحاجة إلى مشروعات طويلة الأجل في الكثير من المجالات كنظام استخدام المياه ، والطاقة المائية ، والنقل ، والتعدين ، والغابات ، ومنع تآكل التربة ، والزحف الصحراوي ، والتغلب على الأمراض . إن هذه المجالات وحدها تتطلب تمويلًا إضافيًا لا يقل حجمه عن ٤ مليارات دولار سنوياً لفترة لا تقل عن عشرين عاماً » (ص ١٩٤) .

ولتنظيم هذا كله اقترح التقرير إنشاء مؤسسة جديدة اسمها « الصندوق الدولي للأنماء » (ص ٢١٦) .

خطوات تطبيقية :

وأتصور جهداً دينياً وثقافياً متعاوناً من أجل غد أفضل يمكن أن يمر في المراحل الآتية :

أولاً : لقاء بين مختصين في الدراسات الدينية المقارنة وفروع الثقافة الأساسية ، لتحديد العناصر الأساسية في الفكر الديني والثقافة التي نود أن نعمقها على الصعيد العالمي . ومن الطبيعي أن تبدأ هذه العناصر من جذورها المحلية ، حتى لا يشعر المواطن بالغربة بينه وبينها .

١ - وأبرز هذه العناصر : الإيمان بالآلهية بين المؤمنين بها ، دون دخول في تفاصيل الخلافات بين الأديان .

٢ - الإخاء الانساني الذي يرتفع فوق فروق اللون والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٣ - قيمة العمل والانتاج في بناء الحياة .

٤ - المنهجية العلمية في التفكير والتنفيذ .

٥ - مكانة العدل ومستوياته .

٦ - المسئولية الانسانية الشاملة .

٧ - مكانة المعرفة على الصعيد العالمي .

٨ - دلالة الفنون على القيم الباقية في الحياة الانسانية .

وهذه مجرد نماذج ليست على سبيل الحصر ، كما أن التركيز على أهمية بعضها يتغير من قطر الى قطر .

ثانياً : تأتي بعد هذا مرحلة تتعلق بعرض النصوص من الأديان ، بما يؤكد هذه القيم ، في كل من المجالين : الديني والثقافي ، وكيف يتعاونان في خدمة التنمية والحياة .

ثالثاً : أن يتواكب هذا مع الجهود العلمية والاقتصادية والسياسية التي تبذل من أجل إقامة هذا النظام العالمي الجديد . ومن المنطقي أن يكون عرض

هذه الدراسات على مستويات تتناسب مع الجماعات والشعوب التي يتجه إليها القول .

نماذج من الاسلام :

وكمسلم يمكن أن أذكر نصوصاً مما يَدْخُل في هذا المجال من أصول الدين أو من الفن الاسلامي :

١ - في الايمان بالله ووحدة الحياة الانسانية :

- « يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منها رجالاً كثيراً ونساءً . واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام . إن الله كان عليكم رقيباً » (٤ - النساء : ١) .

٢ - قيمة العمل :

- « وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (٩ - التوبة : ١٠٥) .

٣ - المنهجية العلمية :

- « ولا تقف ما ليس لك به علم . إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولاً » (١٧ - الإسراء : ٣٦) .

٤ - المسئولية الفردية :

- « من اهتدى فإنما يهتدي لنفسه . ومن ضل فإنا ما يضل عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى . وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا » (١٧ - الاسراء : ١٥) .

٥ - التعاون :

- « وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » (٥ - المائدة : ٢) .

٦ - التعاون وإن اختلف الدين :

- « لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ، ولم يخرجوكم من دياركم ، أن تبروهم وتقسطوا إليهم . إن الله يحب المقسطين » (٦٠ الممتحنة : ٨) .

٧ - العدل :

- « إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل » (٤ - النساء : ٥٨) .

٨ - العدل مع الخصوم :

- « يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط . ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى . واتقوا الله ، إن الله خبير بما تعملون » (٥ - المائدة : ٨) .

٩ - حسن المعاملة :

- « وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً » (٢٥ - الفرقان : ٦٣) .

ومع المسيح عليه السلام :

ومن القرآن ننتقل إلى المسيح ونقف عند مختارات من الموعظة على الجبل :

« طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض . طوبى للرجاء لأنهم يرحمون . لا تظنوا أنني جئت لأنقض الناموس أو الأنبياء . ما جئت لأنقض بل لأكمل . سمعتم أنه قيل تحب قريبك وتبغض عدوك وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم . باركوا لاعينكم . أحسنوا إلى مبغضيك . وصَلُّوا لأجل الذين يسيئون إليكم ويطردونكم . . (انجيل متى ٥ : ٥ - ٤٥) .

ومع البوذية :

واذا ذهبنا الى الشرق الأقصى وجدنا عمقاً وتنوعاً دينياً ، لا نقف معه - في عرضنا هذا - موقف المتعة العقلية المجردة ، ولكن - كما بدأنا - للربط بين الدين والثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى . ولنستعرض في إيجاز الطريق الثماني في البوذية وتدرج معالمة في ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : الإيمان الصحيح والعزم

الصحيح :

أو نقول : النظر الصحيح ليكون الصدق دليل الانسان ، والعزم على أن يكون دائم الهدوء دون إيذاء الغير .

المجموعة الثانية : من ثلاثة عناصر : القول

الصحيح والعمل الصحيح والسلوك الصحيح .

والمجموعة الثالثة : من ثلاثة عناصر : الجهد

الصحيح والوعي الصحيح والتأمل الصحيح . وهذه ذورة البوذية وتؤدي إلى طريق السلام التام .

وإذا انتقلنا إلى الوصايا العشر : الخمسة الأولى منها

عامة والثانية خاصة برجال الدين : ونقف عند العامة :

لا تزهق روحاً ، ولا تأخذ ما لا تستحق ، لا تزن . لا تكذب أو تغش أحداً . لا تتناول مسكراً .

أما الخمسة الثانية فتتعلق بالتخفف من الطعام والجهد في الحياة والتقشف في اللباس والنوم ورفض قبول الذهب والفضة (١٣) .

ونستطيع أن نتابع هذه الوصية بما فيها من روائع أخلاقية في طهارة القول والسلوك ، وإعطاء الأمثلة التي تؤكد هذه المثل . ثم أقف عند نهايتها وأربطها بآية من القرآن الكريم :

- فكل من يُسمع أقوالى هذه ويعمل بها أشبهه برجل عاقل بني بيته على الصخر ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح ووقعت على البيت فلم يسقط ، لأنه كان مؤسساً على الصخر .

وكل من يسمع أقوالى هذه ولا يعمل بها يشبه برجل جاهل بني بيته على الرمل ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح وصدمت ذلك البيت فسقط . وكان سقوطاً عظيماً . (انجيل متى ٥ : ٣٤ - ٣٧) .

ونقرأ في القرآن الكريم :

- « أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين » (٩ - التوبة : ١٠٩) .

فالحديث في المثلى عن البنيان ، وأساسه السليم ، وقدرة هذا الأساس على مقاومة العواصف . فاختيار الأساس السليم عمل صالح . وبناء البيت على هذا الأساس عمل صالح . والبناء تعمير وتنمية واستمرار .

(١٣) في البوذية النظر :

Ninian Smart: Background to the Long Search, pp. 59 — 60, B.B.C. LONDON.

ولدراسة مفصلة :

رادا كرشان (١٦٥٨) المرجع السابق . وفيه يخصص الفصل السابع : للمثالية الأخلاقية في البوذية ١ : ٣٤١ - ٤٧٦ ، ويدرس فيه الاخلاق والطريق المثالي في البحث الرابع عشر ٤١٧ - ٤٤٠ .

مقارنة :

فالتطريق الثماني المراحل والوصايا العشر في مجموعها لا تخرج عن الوصايا العشر كما جاءت في العهد القديم ، ولا عن روح الموعظة على الجبل ولا عن وصايا القرآن الكريم .

قد نجد تبايناً في تفاصيل بعض الوصايا ، أوفي أقوال لاحقة لرجال هذه الأديان ، ولكن الحديث هنا عن تأكيد نقاط الالتقاء تمهيداً لتوسيع المعابر بين أهل الأديان .

دائرة اوسع من الثقافة :

وإذا كنا اعتبرنا حقيقة واحدة ديناً بالنسبة إلى إنسان يعتبرها جزءاً من عقيدته ، ويلتزم باتباع أوامرها ، واجتناب نواهيها ، واعتبرناها ثقافة بالنسبة إلى إنسان غير متبع لهذا الدين ، ولكن يوسع بها دائرة معرفته وثقافته ، فإننا نستطيع أن نوسع دوائر التعاون بين الدين والثقافة من أجل التنمية والتقدم ، عن طريق دراسة أوسع لمجالات الثقافة من حيث دلالتها على العقيدة ، وعونها على إبراز معالمها .

كمثال من العمارة الاسلامية ، ومن المساجد بشيء من التحديد :

نجد عنصر « النور » أساسياً فيها ، المسجد في الإسلام يسبح في النورنهاراً، وتضيئه المصابيح المعلقة كالنجوم ليلاً .

وفي الاسلام عناية كبيرة بعنصر النور .

١ - نقرأ في القرآن الكريم وصفاً لله تعالى :

« الله نور السماوات والأرض » (٢٤ - سورة النور : ٣٥) .

٢ - ويصف القرآن بأنه نور :

« وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري ما الكتاب ولا الايمان ، ولكن جعلناه نوراً نهدي به من نشاء من عبادنا » (٤٢ - الشورى : ٥٢) .

٣ - ويصف الرسول بأنه نور :

« يا ايها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً ، وداعياً إلى الله بإذنه ، وسراجاً منيراً » (٣٣ - الأحزاب : ٤٥ - ٤٦) .

٤ - ويجعل عنصر النور مصاحباً للمؤمن حتى في يوم الجزاء :

« يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين أيديهم وبأيمانهم » (٥٧ - الحديد : ١٢) .

٥ - وانعكس هذا على عمارة المساجد ، فأصبح النور عنصراً أساسياً فيها . وإذا كان القرآن نوراً - كما وصفه الله - فقد كتب المسلمون آياته على جدران المساجد ، فاذا المسجد يجمع بين نور مقروء ونور منظور .

وإذا نظرت إلى فن « الارابيسك » رأيت فيه جمالاً ، ونظاماً هندسياً دقيقاً ، وتماسكاً بين الأشكال الهندسية ، وأنت في المجتمع تؤكد هذه العناصر الأساسية الثلاثة : الجمال . التماسك . والنظام .

وكذلك ترى التناسب بين الجزء والكل . فكل وحدة صغيرة لها ذاتيتها . وفي تماسك الوحدات ذاتية أكبر . وبهذا يحدث التوازن بين الصغير والكبير . بين الفرد والمجتمع . وأنت تقر في القرآن هذا : عناية بالفرد وعناية بالجماعة .

ويمكن أن نتبع العناصر الفنية في العمارة الإسلامية ، لنربطها بالعقيدة ، وبالمعاني الإيجابية التي حاول الفنان أن يبرزها ، حتى أصبح المسجد كونا صغيراً : قبهته سماءً . والمصابيح نجوم . والأرض منبسطة . السجاد فيها كأنه حديقة .

وكما تؤكد العقيدة الإسلامية بالكلمة والسلوك الرباط بين الأرض والسماء ، ترمز المآذن العالية لهذا الرباط ، يرتفع من فوقها صوت المؤذن ، كما ترتفع الأيدي بالدعاء . ويمكن - وما ذكرته مجرد نموذج - أن نتبع المجالات الثقافية الأخرى من حيث دلالتها على العناصر الأصيلة في الفكر الديني^(١٤) .

مع الذين لا يؤمنون :

ومن هذه الدائرة التي كنا فيها ، أود أن أوسع الدائرة إلى الذين يعيشون بغير دين ، أو عاشر. الدين في نفوسهم كامناً ، ليس له بروز في حياتهم .

فالدين إذا كان ينبع من مصدر إلهي أو غير إلهي فإنه يدعو إلى سلوك في الحياة معين .

وأي دين في مرحلة انبعاشه كان خطوة إلى الأمام تخلصت من بعض الرواسب ، واحتفظت بما ترى أنه ينفع الناس .

والمحافظة على هذه الروح الداعية إلى الأفضل دائماً ، هي المحافظة على روح الدين . فلا يكون قيّداً

على الحاضر ولا على الفكر ، وإنما يحمل من خير الماضي ما يعين على الحياة في الحاضر . ومن ثمارهما معاً ما يستطيع أن يبني به المستقبل .

ولا خلاف بين الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون في أن يكون الغد أفضل إنتاجاً وأخصب أرضاً .

وعند هذه النقطة يمكن أن يكون اللقاء : اللقاء حول الهدف إذا كان يعز اللقاء عند المنبع . التعاون على ما يزدهر به وجه الحياة ، دون حوار عقيم حول مدى قابلية أو دعوة الدين إلى التقدم بالحياة .

ولقد قيل الكثير عن الجمود الديني ، وتصوير العهد الذهبي لكل دين . وهو أمر جدلي لا أود أن أقف كثيراً عنده . فهناك فرق كبير بين احترام عهود شهدت

النبوات ، وتقدير رجالها ومبادئها ، وأن نجعل من هذا التقدير مشاعل نير بها طريق المستقبل ، وبين أن يتخذ منها البعض سدوداً على الطريق ، وحوائل دون الفكر .

فلنتخذ من الأهداف نقاط التقاء . ينطلق إليها المؤمنون باسم الدين إتباعاً ، وباسم الثقافة معرفةً ووعياً ، وباسم التقدم هدفاً . وإذا كانت مبادئ الطرق تتعدد من زوايا الانطلاق ، وتتباعد في العمق التاريخي ، فإن الأهداف تجمع ، والسماحة بين العاملين تحول دون صراعات لا داعي لها .

المؤمن يرى أن الدين عقل ظاهر ، وقد يرى غيره في العقل أو الضمير ديناً وشرعية باطنية^(١٥) .

TITUS B URCKHARDT : Art of Islam, Language and Meaning.

(١٤)

وفي الكتاب بحوث لتفسير الفن الإسلامي وتحليل مظاهره ومميزاته .

(١٥) زكي نجيب محمود : لقائنا في مواجهة العصر ص ٩٧ - ١٠٠ ، وذلك في بحث موضوعه « لسان من روح العصر » ط . دار الشروق - القاهرة ١٩٧٩ م .

وإذا كانت هناك دراسات ومؤلفات في الديانات المقارنة وفي العلاقة بين آفاق الدين والثقافة والعلم ، فإن هذا العرض الموجز كان يستهدف البحث عن الأراضي المشتركة ، وبعض أساليب التعاون فيها بين الثقافة والدين من أجل غدٍ أفضل .



حوار وإضافات :

وأعقب المحاضرة فتح باب الاسئلة والتعقيب ، وكان اهم ما تناوله الحوار ما يأتي :

(١) وضع الدين في الشرق الاوسط وكثرة المذاهب فيه والصراع حوله ، مع ان هذه المنطقة مهد الاديان السماوية الثلاثة الرئيسية .

(٢) اسلوب انتشار الدين بين الاقناع والاكراه مع ضرب امثلة على ذلك .

وبعد ان اعلن الامين العام المساعد انتهاء اللقاء ، دار حوار مع بعض المختصين تناول موضوعات لم يتسع لها الوقت ، واود هنا ان اتناول موضوعات الحوار والاضافات بشيء من التوضيح :

حوار عن تعدد الاديان في الشرق الاوسط

١ - لا يكفي شرح احادي البعد ، لتفسير هذه الظاهرة في اعماقها التاريخية وتطوراتها ، وكثرة العوامل المتفاعلة فيها داخليا وخارجيا .

٢ - ففي العصور القديمة كانت لكل من بيئاتها الجغرافية المتميزة خصائصها الحضارية التي تفسر تعدد الديانات

حسناً . أمامنا مشكلات التقدم والتنمية . ووسيلتنا الإيمان بالإخاء الانساني العالمي والتعاون - ما وسعنا التعاون - بين الشمال والجنوب ، بين الدول المتقدمة والنامية ، بين أهل الأديان ، وليكن لنا من الدين والثقافة عون على ذلك .

خاتمة :

وأود أن أقرر في ختام هذا الحديث أن مجاله لم يكن نقداً لمحتويات أي دين من الداخل ، ولا مقارنة بين الأديان ، ولا حديثاً نظرياً بعيداً عن أرض الواقع ومشكلاته .

لقد بدأت بالدين في شموله وأعطيت أمثلة ، بعضها مفصل عن الاسلام ، وهو الدين الذي أؤمن به ، وبعضها عن أديان أعاشها ، أدرستها ، أو حاورت أهلها . وحاولت أن أركز على النواحي الايجابية والمشاركة بين أهل الأديان الوثيقة الارتباط بقضايا التنمية والتقدم .

ودرست العلاقة بين الدين والثقافة . ومتى تكون الحقيقة الواحدة ديناً ، ومتى تكون ثقافة . ثم حاولت أن أقيم معابر بين الفكر الديني - مع تعدده - وبين الثقافة - مع تنوع مجالاتها - ، مع التركيز على الجوانب التطبيقية في كل منها ، بما يؤدي إلى تكوين أفضل لعقلية الفرد ، وتعاون أفضل بين أهل الأديان ، ووسعت الدائرة بعد هذا لتضم - عن طريق الأهداف المشتركة - أرضاً يلتقي فيها الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون . أرضاً هي العمل للتنمية المتوازنة والتقدم الانساني .

وقدمت اقتراحات كنقاط بدء في هذه المجالات .

ويصيب الفكر تحجر ، وتبرز جهود « الرابانيين » الذين دفعوا الحركة الثقافية الدينية .

وتسير الحياة بالاقليم ، وتتدافع فيه التيارات الداخلية والخارجية تاركة طابعها على التكوين الديني ، الذي حاولنا هنا - في قطاع مكاني وزمني - ان نوضح ملامح من طبيعته الجغرافية وعلاقاته المكانية وتيارات الفكر فيه ، واثرا هذا على تعدد الآراء والمذاهب وتفاعلها فيه سلما وحربا . بعبارة اخرى : حاولنا ان نبرز جانبا من الخصوصية الحضارية لجزء من الاقليم في اطار زمني .

٤ - ومع مجيء المسيحية ، يتمسك جانب من اليهود بما كانوا فيه من امر دينهم على تعدد في مذاهبهم ، ويظل جانب من الرومان على وثنيته ، ويعتق جانب الدين الجديد . وتشهد المسيحية الصراع الفكري حول طبيعة المسيح ، فتقسم الكنيسة ، وتتعدد المدارس ، ما بين مؤمن بالطبيعة الواحدة ، وبالطبعيتين ، ومن يؤمن بالاريسوية ، التي تنادي بنبوة المسيح دون الوهية . كما تتعدد المذاهب من حيث طبيعة صلاتها ببيزنطة روما . ثم يحدث الصراع الديني بين جنوب اوربا ووسطها وشمالها ، فتظهر البروتستانتية . وتحاول هذه المذاهب جميعا ان تؤكد وجودها في مهد المسيح - حربا وتبشيرا - فاذا كنائس واتباع ومدارس ومؤسسات كاثوليكية وبروتستانتية وارثوذكسية . ولكل منها وجودها وجهودها واتصالاتها الداخلية والخارجية .

٥ - ويأتي الاسلام مصدقا لما بين يديه من التوراة والانجيل ، يقول الله تعالى « لا اكراه في الدين » (البقرة : ٢٥٦) ويقول مخاطبا رسوله « فذكر انما انت مذكر . لست عليهم بمسيطر » (الفاشية :

فيها ، وتنوعت هذه البيئات ما بين السهول الفيضية كوادي النيل الادنى ، وارض دجلة والفرات ، والبيئات الجبلية المنعزلة في شمال العراق والشام والمغرب ، والجبهات البحرية المفتوحة على الاتصالات الخارجية في السهول المطلقة على البحر المتوسط ، والبادي المنتشرة وراء هذا الاطار في قلب الجزيرة العربية واطراف الشام والعراق والجزء الجنوبية من المغرب .

٣ - وبعد ان جاءت اليهودية تعددت فيها المذاهب والمدارس الفكرية : وظهر الصدوقيون الممثلون للقطاع الحاكم والمنفتح على العالم الخارجي والذي مال الى التوسع في تفسير النصوص ، والفريسيون المتمسكون بالنصوص ومنهم رجال الدين وكانوا من جمهور الناس ، وانكروا على الصدوقيين ما اعتبروه تهاونا في الدين . وهنا نجد شيئا من الارتباط بين الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والاتجاهات الفكرية في المجتمع اليهودي . واعتنق الفريسيون عقيدة الايمان بالمسيح المنتظر والبعث بعد الموت . وقام بين الفريقين صراع دموي حسمه دخول الرومان . وفي ظل الرومان ظهرت اقسام جديدة ، كان اهم اسباب قيامها اما التعاون مع الرومان او حربهم . ويعتزل « الاسينيون » قومهم وما في المجتمع من فساد ، ويلجأون الى الاماكن النائية والكهوف بعيدين عن العنف متطهرين بالعبادة منتظرين المسيح الموعود . وتدلنا لفائف البحر الميت على انسحابهم الى قمة تل جنوب اريحا تحت الجروف التي تحدد الشواطئ الغربية للبحر الميت .

وتتجمع آراء واحكام ومفاهيم اليهود في التلمود الذي يشغل المكان الثاني عندهم بعد التوراة . ويظهر « القرامون » الذين لم يعترفوا بالتقاليد الشفهية ، ويخالفون غيرهم من اليهود ، ويتمسكون بالنصوص ،

الغربي ويقل التركيز في الربع الشمالي الشرقي ، ثم يقل في النصف الجنوبي . ويرجع هذا الى توزيع خطوط المقاومة لانتشار الاسلام .

فالصراع الرئيسي كان اولاً مع مركز المقاومة في مكة ، ثم بعض قبائل المدينة ونجد والساحل والشمال من العرب واليهود . ثم اتسع المجال ليشمل دولتي الفرس والرومان وكانتا ابرز قوتين في المنطقة .

وكثيراً ما نعتي بتبع انتشار الاسلام شمالاً ، دون عناية ماثلة او مقارنة بانتشاره جنوباً ، مع ان الاطار البشري حول المحيط الهندي يعيش فيه معظم المسلمين الآن . وكان انتشار الاسلام فيه سلمياً في الغالب عن طريق الدعاة والتجار . واستطاع الاسلام ان يتوغل من شرق افريقيا الى وسطها ، وان يصل الى الشرق الاقصى وان يتعايش مع اديانها هناك . ولا زالت للعلاقات الدينية في هذه الاقطار طبيعة اكثر هدوءاً وسماحة مما نجد في القطاع الشمالي ، ونعود هنا مرة الى آثار الخصوصيات الحضارية لهذه الاقطار ، وهي روح نود لو امكن الحفاظ عليها ومد مظللتها . كذلك ينبغي التفريق بين صراع على الحكم بين قوى محلية او وافدة ، وبين ترك الحرية الدينية للشعوب بعد انتقال السلطة من يد الى يد . ومن تاريخ شبه جزيرة ايبيريا يمكن ان نجد نموذجين متقابلين : من السماحة في ظل الاسلام بعد دخوله ، ومن العنف الذي لقيه المسلمون فيها عقب انسحاب السلطان الاسلامي الى المغرب .

واعتقد انه في عالمنا المعاصر ، اتسعت دوائر الحوار الفكري ، وبرزت اهمية التعاون مع تعدد الآراء والأديان والمذاهب ، من اجل مستقبل افضل للانسانية .

(٢١-٢٢) ، مهد الاسلام موطن « محاييد » غير خاضع لسيطرة الفرس او الروم . ومنتشر الاسلام في قلب الجزيرة العربية الى ما حولها . وتحمّد النار في معابد المجوس في فارس . ويتعايش الاسلام مع اهل الكتاب من اليهود والصّاري . ولهم في القرآن والسنة النبوية والشريعة الاسلامية احكامهم . ويأتي التاريخ الاسلامي تطبيقاً لذلك ، يلتزم به الحكام احياناً ، ولا يلتزمون احياناً اخرى . والاساس في الاسلام هو مبادئه ، وهي التي توزن بها تصرفات الافراد حيثما كانت مواقعهم .

فالمنطقة لها تاريخها الديني الطويل الذي تعايش وتصارعت فيه الأديان والآراء والأفكار ، وتعددت الملل والمذاهب . وتنوعت عوامل التأثير داخلياً وخارجياً . ويزداد تعقد العلاقات حيث يكون المكان او المدينة مقدساً عن اكثر من دين (كبيت المقدس) ، ويستمر الوجود المذهبي حيث تتوفر له ظروف الحماية المكانية او السلطة التي ترعاه . والنماذج على ذلك كثيرة في ديار الشام بمفهومها الواسع ، حيث الجبال مواطن ومراكز استقرار للمذاهب من مسيحية واسلامية . ومن هذه الجبال يمتد تأثيرها الثقافي والسياسي الى العواصم الحاكمة . (لبنان كمثال : المارون ، الشيعة ، السنة ، الدروز ، الروم الارثوذكس ، الكاثوليك ، السريان ، الارمن . .)

عن انتشار الاسلام :

هنا يمكن ان نبدأ بالمقارنة بين طبيعة انتشاره في نصف الجزيرة العربية الشمالي والجنوبي :

فمعظم الغزوات النبوية مركزة في الربع الشمالي

إضافات

بعد انتهاء المحاضرة وما بعدها من أسئلة ورفع الجلسة ، استمر الحوار مع بعض الحاضرين في نقاط لم يتسع لها الوقت المخصص للأسئلة .

عن التوحيد :

وكان من بينها استيضاح عن التوحيد وكيف أنه ظاهر أو كان من وراء مظاهر التعدد - في بعض الأديان ، ومن بينها المسيحية . وهناك اتجاهات جديدة في الفكر المسيحي تعزز بروز التوحيد وتستند إلى نصوص من العهد القديم والجديد .

ولنستعد هنا ما جاء في أعمال الرسل ٢: ٢٢ (انظر الهامش السابق رقم ٥) . فهذه النصوص ونظائرها كانت مما استند إليه مؤلفو الكتاب الآتي :

JOHN HICK/ (editor) The Myth of God Incarnate, SCM press. London 1981

وهو يعرض في بحوثه وجهات نظر قابلة للمناقشة . وبعض هذه القضايا كانت مما سبق إثارتها مثل سر الحلول والتثليث والتجسد ، وتعددت فيه الآراء ، وتعددت معها الكنائس في إطار المسيحية . ويعتقد مؤلفو الكتاب أن نموا لاهوتيا جديدا أصبح مطلوبا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين : يدعو إلى هذا زيادة المعرفة بالأصول المسيحية ، والرغبة في توثيق الصلة بين المسيحية والأجيال الجديدة المؤمنة بها من ناحية ، وبينها وبين شعوب تدين بأديان عالمية كبرى

من ناحية أخرى . ويأتي هذا عن طريق إعادة تفسير النصوص حتى يركز إيمانهم بها على أسس تستجيب لها عقلياتهم في العصور التي نحيها (انظر المقدمة ص ٩ - ١١) .

وفي الهندوكية :

ونفس الأمر نجده في الهندوكية : فمع أنها قامت على نظام الطبقات الصارم ، فإن الحياة الحديثة - وبخاصة في المدينة - أصبحت لا تستطيع الاستجابة لهذا النظام : الجامعات . المدارس . المصانع التي تستخدم آلاف العمال . المؤسسات التجارية هذا مع فتح المجال في المدينة للحصول على المعرفة والمؤهلات الدراسية اللازمة ، وظهور موازين جديدة لكفاءة الأفراد : من القدرة على الانجاز والكفاءة في الأعمال ، كل هذا جعل من حياة المدينة بوتقة تذيب هذه الفروق التي أخذ الزمن يتخطاها في مساره .

وعن الوحدة الانسانية :

ثم هذا الحوار القوي بين الشمال والجنوب - رغم العقبات التي يلقاها ، وطول المسار ، واتساع الفجوات الحضارية - له هدف يسعى إليه ، ولا يمكن - إنسانيا - أن يكون محل رفض أو جدل ، وإن كان - عمليا - يلقى بعض الصدود والعقبات .

أذن : النظرة إلى الانسانية الواحدة ، المؤمنة به واحد ، والتي تسعى إلى مستقبل واحد ، مع الاعتراف بالفروق الإقليمية والخصائص الحضارية . هذه النظرة تجدد لها كل يوم انصارا جديدا . وهذا مما يزيد الأمل في الاقتراب منها ، والحوار البناء من أجل تحقيق الممكن من مراحلها .

هذه الفجوة بين المبادئ والتنفيذ . وبعبارة أخرى بين « قرار » من الجمعية العامة ، « وفيتو » من مجلس الأمن .

● وعلى المستوى الفردي : هناك انتشار الخمر والتدخين وذلك الهجوم الضاري من شركات السجائر في العالم المتقدم على العالم الثالث ، والتفنن في اغراء الشباب بالاقبال عليه ، ومع ضخامة الاعلان رأ كلمة باهتة في ركن علبة السجائر او الاعلان ، تحذيرا من اخطار التدخين على الصحة .

● نعم : لقد تراجع التدخين في اكثر من قطر غربي ، ولكن سحب هذا غزو عنيف على العالم الثالث ، لا يخرج في طبيعته عن حرب الافيون في الصين في القرن التاسع عشر .

● ولا يملك اصحاب الفكر الا ان يقولوا كلمتهم في هذا ، ويدافعوا عنها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا : يقولونها في الدعوة الى الايمان ، وفي محاربة التفرقة العنصرية ، وفي نقد الانفاق الضخم على اسلحة الدمار بين المعسكرين ، مما يكفي بعضه لاسعاد الملايين في الجنوب .

ولعل من اهم الجوانب التي يدعو اليها الدين : ان يكون ميزان التعامل بين الناس قائما على اساس منها الاخلاق والعلم بالاضافة الى النجاح والفشل .

ويلتقي الدين - في هذا - مع الثقافة الداعية الى اتساع الافاق على المستوى الفردي والدولي ، وبها يحبس الانسان بالانسان في جوهره ، وان احتجب وراء مظاهر

وعن الفجوة بين المبادئ والممارسات :

وكان السؤال : الاقوال التي ننادي بها حسنة ، ولكن الواقع بعيد عنها . والذين ينادون بهذه المبادئ لا يملكون تطبيقها ، والذين بأيديهم سلطة التنفيذ لا يدينون بها . فما السبيل ؟

والسؤال مطروح دائما ، ومن قديم قال الله تعالى : يا ايها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون ، كبر مقتا عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون ، (٦١) - الصف : ١) .

وقال الامام علي - كرم الله وجهه - « يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال » فالحق لا يوزن بمدى اعتناق الناس له .

وفي عالمنا المعاصر نلقي انواعا مختلفة من الحكم : هناك الحكم « الاخلاقي » على امر من الامور بانه خير او شر . والحكم « العلمي » عليه بانه صواب او خطأ . ولكن كثيرا من رجال السياسة والحرب والاقتصاد - وهم الاكثر تحكما في عالمنا المعاصر - لا يقفون عند هذين الميزانين ، وانما لهم ميزان ثالث هو « النجاح او الفشل » . تماما كمباراة رياضية او نتيجة حرب . واقترب الامثلة على ذلك قنبلة هيروشيما ، وتدمير العواصم الغربية في الحرب العالمية الثانية ، ومآسي فيتنام وجنوب افريقيا وفلسطين . في كل هذه الامور يتراجع ميزان الخير والشر والحق والباطل ، ليمرر ميزان النجاح والفشل فيما تتخذه الدولة ، او مجموعة من الدول ، هدفا لها في صراع .

● وان مشكلة الامم المتحدة وقراراتها تكمن في

من الضعف الصحي او العلمي والاقتصادي . ومهما تكن اوضاع الحضارة المعاصرة ، فلن تعدوا ان تكون حلقة من سلسلة انسانية طويلة ، تعاقبت فيها - على المراكز الحضارية - دورات من الاشرار والارتفاع والافول . وامل المستقبل فيها تعاون عالمي : ان يكن اليوم بعيدا ، فعسى ان يكون في غد من وقائع الحياة .

شكر :

. أود أن اسجل شكري لسعادة الدكتور احمد مختار امبو المنير العام لجنة اليونسكو . ولسعادة الدكتور ماكجيانسر الامين العام المساعد للشؤون الثقافية على الدعوة للمشاركة في الموسم الثقافي لليونسكو لعام ١٩٨١ وتفضله بتقديم المحاضر ، ولسعادة السفير باولو كارنيرو رئيس اللجنة العالمية للتاريخ العلمي والثقافي للانسانية بهيئة اليونسكو على حضوره وتعليقه على المحاضرة ، ودعوته الى مزيد من الحوار بين الحضارات وفتح آفاق من التعاون الثقافي العالمي ، وللزملاء العاملين في القسم الثقافي باليونسكو .
وقد القيت المحاضرة في قاعة المؤتمرات رقم ١٤ بمبنى اليونسكو بباريس مساء الخميس ٢٦ نوفمبر ١٩٨١ .

منذ أصبح مناحم بيجن رئيسا للوزارة الاسرائيلية في العام ١٩٧٧ وسياسة اسرائيل الخارجية تثير الحيرة لدى المراقبين الأجانب ، فقد أجرت حكومة الائتلاف المحافظ المعروف باسم الليكود مفاوضات حصلت بها على تسوية تاريخية سلمية مع مصر ، ولكنها قامت كذلك بأفعال ، وشجعت سياسات كان من شأنها تعريض عملية السلام للخطر وذلك مثل التعجيل ببناء المستعمرات اليهودية في الضفة الغربية ، والاحتلال الرسمي لمرتفعات الجولان ، وضرب المفاعل الذري العراقي بالقنابل .

وكان شأن المنطق الذي يكمن وراء هذه الأفعال والنظرة الى العالم - التي انبت عليها ، أن يؤديا في نهاية الأمر الى احتلال لبنان في يونيو سنة ١٩٨٢ ، كما أن اسرائيل قد ساعدت على تهيئة المسرح أمام حلفائها من مسيحيي لبنان حتى يقوموا بمجزرة صبرا وشاتيلا في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين .

لماذا اختلفت سياسات حزب الليكود كل هذا الاختلاف الأساسي مع سياسات الحكومة السابقة لحزب العمل الاسرائيلي ؟

ان الجواب على هذا السؤال يتجاوز الشروح السياسية والدبلوماسية التقليدية ويرتبط بدلا من ذلك بنوع النظام العقائدي الذي اخذ يستحوذ على الاسرائيليين وهذا النظام يعتمد على عناصر معينة في تاريخ الفكر الصهيوني كثيرا ما تخفى على الناس خارج اسرائيل ، وهذه العناصر قوتها وعززت من شأنها بعض مشكلات الأمن المعاصرة في اسرائيل وشعور اسرائيل بالعزلة في المجتمع الدولي .

واضافة الى ذلك فان جوهر هذه الصهيونية الجديدة يحظى بشعبية كبيرة بين الناحيين في اسرائيل ، فقد عرف

الصهيونية الجديدة

ترجمة وتعليق شوقي إسكري

(١) هذه ترجمة مقالة نشرت في مجلة (السياسة الخارجية الأمريكية) في عددها الصادر في صيف عام ١٩٨٣ وقد أقرنا ترجمة المقال كاملا رغم أننا لا نوافق على كل ما جاء به .

زعماء الليكود كيف يصوغون قضايا السياسة الخارجية بحيث تمس أوتاراً حساسة في قلوب الغالبية السفاردية^(٢) (أي يهود الشرق) الجديدة في إسرائيل .

لقد كان النظام العقائدي للمجتمع اليهودي الحديث في فلسطين اثناء الاحقاب الأولى التي أعقبت استقلال إسرائيل قائماً على خليط من الأيديولوجية الصهيونية ، والأيديولوجية الاشتراكية كما كان نشوء هذا النوع من التفكير وتطوره يشكلان استجابة قوية من الناحية النفسية والفكرية للحياة اليهودية في القرن التاسع عشر في أوروبا وخاصة تجربة اليهود في شرق أوروبا .

كان يهود أوروبا الشرقية واسمهم (اوست جودن Ostjuden) محصورين في داخل منطقة منعزلة (جتو ghetto) في روسيا القيصريّة كما كانوا يخضعون لقيود شديدة الوطأة من النواحي الدينية والثقافية والاقتصادية أدت كلها الى التضييق عليهم الى درجة تدعو للرناء ، ولم يكن امامهم قانوناً وعُرفاً الا العمل في الحرف اليدوية او التجارة أو المهن التي تقتضي التوسط بين طرفين .

وقد أدت بهم هذه الحالة الى أن أصبحوا طبقة عاملة كان اليهود في مائوراتهم الشعبية يرمزون لها بشخصية الحالم أو الشحاذاً أو غير ذلك من الشخصيات التي تحفل

بها أعمال الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بلغة اليديش Yiddish^(٣) المدعو شالوم عليكم Shalom Aleichem وبهذا القدر الضئيل من الحقوق المدنية والحريات تعرّض يهود أوروبا الشرقية للمضايقات المستمرة والقتل الجماعي بين حين وآخر .

اما يهود أوروبا الغربية ووسطها فقد كانوا في حالة احسن حيث استطاع الكثيرون منهم ان يندمجوا في المجتمع غير اليهودي ويتقبلوا وجهة نظر الفيلسوف الألماني اليهودي موسى مندلسون Moses Mendelssohn التي تقول بان الاندماج الثقافي يقضي على الشعور بالعداء للسامية لأنه يحرم اليهود ويضعهم على قدم المساواة مع غير اليهود وبهذا يصبح اليهود أشخاصاً عاديين شأنهم شأن غيرهم .

إلا أن العداء للسامية ظل في تزايد مع ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر . بل إن حادثة دريفوس المشهورة ، Dreyfus affair^(٤) في فرنسا في أوائل التسعينيات من القرن الماضي هي التي دفعت تيودور هرتزل ، Theodore Herzl^(٥) وغيره من زعماء اليهود الأوروبيين الى الخروج بنتيجة محددة هي أن اليهود لن يتسنى لهم أن يكونوا عاديين احراراً متساوين مادام

(٢) السفارديم Sephardim لفظ يطلق على اليهود الذين عاش أجدادهم في أسبانيا والبرتغال . فبعد طرد اليهود من أسبانيا في عام ١٤٩٢ انتشر اليهود المقيمون هناك في جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط وخاصة اليونان وتركيا وقد أقام البعض بعد ذلك في بلاد أوروبا الغربية ومنها ذهبوا الى الأمريكتين . وقد اتجه البعض الى فلسطين وشكلوا هناك المنصر الغالب بين اليهود وان كانت الهجرات العبر السفاردية الى فلسطين قد أثرت في الفترة ما بين ١٨٨٢ الى ١٩٣٩ على نسبة السفارديم ، ولكن بعد انشاء الدولة الإسرائيلية ارتفعت نسبة اليهود الآتين من البلاد الشرقية والغربية وارتفعت معها نسبة السفارديم .

(٣) تسمى هذه اللغة أيضا بلغة اليهود الألمان وهي لغة الغالبية من يهود أوروبا الوسطى والشرقية وتكتب بالحروف العبرية وقد بدأت تستعمل في القرن التاسع الميلادي ، ومنذ القرن الرابع عشر هاجر كثير من يتكلمون هذه اللغة الى البلاد السلافية في أوروبا بما أثر في قاموسها ومعانيها الأصلية .

(٤) الإشارة الى محاكمة النقيب ألفريد دريفوس Alfred Dreyfus الذي عاش من سنة ١٨٥٩ الى سنة ١٩٣٥ وكان هذا اليهودي عضواً في هيئة أركان حرب الجيش الفرنسي وأقيم بالتجسس وبالحياة المعظم وحكم عليه بالسجن المؤبد والنفي الى جزيرة نائية في غيانا الفرنسية .

وقد تبين فيما بعد أنه كان بريئاً من التهمة ومع ذلك فقد ظل متنبهاً وسجوناً لمدة قبل أن يفرج عنه نهائياً في العام ١٩٠٦ .

(٥) يعتبر تيودور هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية وقد ولد في المجر عام ١٨٦٠ ومات في النمسا في سنة ١٩٠٤ .

السيادة القومية جعلتهم مستعدين للتنازل عن الأرض من أجل المصالحة وهكذا قبلت الحركة الصهيونية بقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة في العام ١٩٤٧ على الرغم من المعارضة الشديدة من قبل الجناح اليميني .

وبعد خروج دولة إسرائيل إلى حيز الوجود في العام ١٩٤٨ كان لابد أن يتحول اهتمام الزعماء الاسرائيليين من ميدان النظرية الاجتماعية إلى مجال السيادة والأمن القومي ، غير أن الهوة التي كان لابد أن تحدث بين المثل الاشتراكية المساواتية الراديكية من جهة وسياسات حزب العمل خلال ما يقرب من ثلاث احقاب متتابعة قضت بالتدريج على شرعية الصهيونية الاشتراكية . وأكبر ضرر لحق بالايديولوجية الاشتراكية جاء بالذات من ناحية النزعة المادية التي اخذت تسري في المجتمع الاسرائيلي ومن ناحية الفساد الذي منيت به حكومات حزب العمل .

واخذت صفة الشرعية تتفنى عن الصهيونية الاشتراكية تحت تأثير الصدمة الاجتماعية والنفسية التي سببتها حرب الأيام الستة في سنة ١٩٦٧ وحرب يوم الغفران في ١٩٧٣ - فقد عجلت هاتان الحربان بعملية إعادة الفحص للقيم القديمة ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فان احتلال الضفة الغربية لنهر الأردن قد ايقظ بدوره تلك المتناقضات الكامنة بين الصهيونية العلمانية الاشتراكية من جهة وبين المنظور الديني للأرض المقدسة (أرض اسرائيل)^(٦) Eretz Yisrael من جهة

الشتات Diaspora^(٧) - أي المنفى خارج جبل صهيون على مدى ألفي سنة - قائما ومستمر . وقد اقترح هؤلاء الزعماء لذلك فكرة العودة إلى فلسطين .

وكان تصوّرهم السياسي الخاص للصهيونية يستند إلى أن تشتت اليهود في العالم ظاهرة اجتماعية شاذة لابد أن يؤدي وجودها إلى عداء للسامية وذلك ما لم يصبح لليهود « أمة كسائر أمم العالم » .

وهؤلاء الصهاينة الاشتراكيون كانوا ينتقدون - على لأخص - تلك النظرة الحياتية التي تميز يهود أوروبا الشرقية ، ويبدو أن ردهم على عملية وصم اليهود بأنهم « من أمثال شيلوك * Shylock جاء في صورة لاعتراض على فكرة تركيز اليهود بشكل مكثف في الحرف غير المنتجة ، والسخرية مما يقال عن الضعف والجبن اللذين يوصم بهما يهود أوروبا الشرقية ومن هنا ذهب الصهاينة الاشتراكيون إلى أن يهودي الشتات لن يخلصه من هذه الوصمة إلا العمل اليدوي في مجال الزراعة .

ولذا نجد أنه منذ بداية الاستيطان اليهودي لفلسطين والزعماء الاشتراكيون يستهدفون هدفين توأمين هما :

السيادة القومية والخلاص الاجتماعي . وكان تأكيد الصهاينة على هوية قومية ووطن خاص يتزايد كلما ازداد انهماكهم في الصراع ضد البريطانيين والعرب ، ولكن الأهمية التي ظل الزعماء الاشتراكيون من أمثال بن جوريون Ben Gurion يعلقونها على النواحي القومية لا الحدود الأرضية التي تتحقق عليها

(٦) يطلق لفظ الدياسبورا وهو يوناني على تشتت اليهود بعد السبي البابلي في عام ٥٨٦ قبل الميلاد وعلى يهود الشتات كذلك .

وكان اليهود الذين أخرجوا من فلسطين وذهبوا إلى أرض الرافدين يعتبرون أنفسهم متقين ، ومع ذلك فعندما جاءت لهم الفرصة كي يعودوا إلى فلسطين لم يذهب معهم إلا بضعة آلاف ، أما الباقي فقد ظلوا في أرض بابل أو نزحوا منها إلى بلاد أخرى . وعندما دمر الرومان المعبد في سنة ٧٠ بعد الميلاد تشتت اليهود في جميع أنحاء العالم وتفرقوا في بلاد كثيرة حيث تعرضوا تباعا للاضطهاد .

* شيلوك هو اليهودي القبيح الوجه المرابي الذي يتلمس الفرص حتى يتسلم من الميهجرين شر انتقام . وذلك في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) .

(٧) الاسم العبري لفلسطين .

اخرى ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ بعد الاحتلال اليهودي لأرض يهودا والسامرة ، ونقله من مجال العقيدة الدينية الى مجال الواقع السياسي .

وكان للنصر الانتخابي الذي حققه تآلف الليكود في سنة ١٩٧٧ أثره في اعادة رسم السياسة الاسرائيلية فقد دفع بانصار الليكود الى مراكز قوة تمكنوا فيها من احلال نظام عقائدي ينافس النظام العقائدي القديم ، وصار هذا النظام الجديد يعرف باسم الصهيونية الجديدة . والتأثيرات العلمانية الغالبة على هذه الصهيونية الجديدة تأتي من نظريات الحركة المراجعة^(٨) Revisionist وهي حركة يمينية تمثل تحديا للصهيونية السائدة برزت اول ما برزت في العشرينيات وتأتي كذلك من حزب حيروت ومن الطوائف التي انضوت تحت حركة ارض اسرائيل .

ومؤسس الحزب المراجع Revisionist هو فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky الصحفي الذي ولد في مدينة اوديسا Odessa الأوكرانية والذي كان في البداية من اشد المتحمسين لصهيونية هرتزل السياسية ، ولكنه تصادم بعد ذلك مع خلفاء هرتزل من أنصار الصهيونية الاشتراكية حول كثير من القضايا الرئيسية .

وتمحور الخلاف الأشد حول السياسات الاستراتيجية التي تؤدي الى جعل اليهود « عاديين » ، شأنهم شأن

غيرهم من الناس ، فقد تقبل جابوتنسكي الصورة السلبية ليهود الشرق ولكنه ذهب الى ان التغير الاجتماعي لابد من تحقيقه عن طريق غير طريق العمل اليدوي الذي يجب تشجيعه . وذلك بإذكاء روح الشجاعة والالتزام بالنظام وتجميع أكبر قدر من القوة العسكرية والحصول على السيادة بالعنف .

وإيمان جابوتنسكي بالخلاص القومي لا الخلاص الاجتماعي^(٩) تأثر تأثيرا كبيرا بالحركات القومية الثورية في أوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان جابوتنسكي شديد التأثير على الأخص بالحركة القومية الإيطالية Risorgimento اذ كان معجبا بجوسي مازيني Guiseppe Mazzini وجوسي جاريبالدي Guiseppe Garibaldi وقد اظهر اهتماما بكتابات جابرييلي دانونتيو Gabriele d'Annunzio رائد الفاشية الإيطالية ، وتنبع آراء جابوتنسكي اساسا من افتراض ان التقدم السيكولوجي من حالة متخلفة الى حالة متقدمة لا يمكن ان يتم الا في اطار الدولة ذات المفهوم القومي . فضلا عن هذا فان ما لاحظته جابوتنسكي على الثورات القومية في أوروبا قد اقنعه بأن الكفاح والمعاناة والدماء هي وحدها التي تثبت استحقاق شعب من الشعوب لبلد من البلاد .

وحق بعد أن تحصل أمة ناهضة على هذا الاستحقاق فانه يتعين عليها دائما تقريبا أن تقاتل في سبيل حماية

(٨) تأسست الحركة في عام ١٩٢٥ على يد فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky وكانت معارضة لتساهل الصهاينة مع سلطات الاحتلال البريطاني لفلسطين وتباطؤ اليهود المقيمين في فلسطين في اقامة دولتهم ومنشأهم .

كان هؤلاء المرجعون بمأرضون بالذات حايمم وايزمان Haim Weizmann في سياسته التي ترمي الى اعطاء الأولوية لتقوية النفوذ الاقتصادي اليهودي في فلسطين . ورأى جابوتنسكي أنه لا بد الى جانب شراء الارض واقامة المستعمرات عدم اعمال الناحية السياسية . وكان أنصار جابوتنسكي يتنادون منذ البداية بضم الأراضي الواقعة على ضفتي الأردن لدولتهم . وبالتصنيع الى جانب الزراعة وبتشجيع الحوافز الذاتية غير الاشتراكية وبتقوية الروح العسكرية بين اليهود .

(٩) الخلاص مقصود به الخلاص من الحالات أو الظروف التي تدمر قيمة الانسان أو وجود الانسان . واستعمال الكلمة في التوراة معناها تدخل الرب لحماية اليهود بعد خروجهم من مصر ، وبعد ذلك كان اليهود يطلقون كلمة الخلاص على خلاص اليهود من اللذوب ومن أذى يلحق بهم في الدار الآخرة وعنما يتحدث اليهود المذنبون عن الخلاص فانما يعنون به الخلاص الذي لا يأتي الا من عند الله . ولا يأتي الا بعد ما يندم اليهود على ما اقترفوه في حق الله . ولكرة الخلاص الذي تشمل أيضا حوفة اليهود الى أرض اسرائيل حتى يعيشوا في سلام وأمن مشمولين برعاية الله .

الاذهان فكرة « اليهودي الملحق بالبلاط » الذي يقوم بتسليحة السلطان .

وكان جابوتنسكي يرى أنه ليس امام اليهود كي يكونوا شعبا ناشطا طبيعيا الا ان يعتمدوا على اعمالهم هم لا على حسن ادراك غير اليهود او نياتهم الطيبة وهذا النقد الذي وجهه جابوتنسكي للصهاينة الاشتراكيين كان بمثابة حجر الزاوية في نظرة المراجعين الى السياسة الخارجية .

فقد كان اصرارهم على المجهود الذاتي مرتبطا بدعوتهم التي لا تقل حماسة في ضرورة الاعتماد على انفسهم عسكريا واستغلال الدبلوماسية التي تعتمد على تجاهل القيود الموجودة في الواقع السياسي الى حد كبير .
وفضلا عن هذا فإن الموقف الأيديولوجي لجابوتنسكي كان يشكل آراءه الخاصة بالقضية العربية .
لقد كان هو وحده الزعيم الصهيوني المرموق الذي اعتبر اليهود والعرب منذ البداية في مواجهة محتومة لا مفر منها ، الى ان يصفى احدهما الآخر تماما ، اذ كان المراجعون مصممين على استعادة السيادة اليهودية على ارض اسرائيل التاريخية ، ومن ثم لم يدعوا مجالا للمصالحة على حساب الارض .

وذهب جابوتنسكي الى ان العرب كانوا ينظرون الى علاقاتهم باليهود من نفس المنظور ، كما كان يرى ان استراتيجيه الاشتراكيين في الحصول على موافقة عربية اساسها التنازل عن جزء من الارض او الاغترل بنقل التكنولوجيا الغربية ليس الا من قبيل التمني . واقترح

حدودها الجديدة ، كما يدل على ذلك التاريخ الايطالي واليوناني .

والاعتقاد بأن المملكة الجديدة المتمثلة في اسرائيل لا سبيل الى خلقها الا بالسيف هو اعتقاد جسمته منظمة الارجون صفائي ليؤمي الارهابية Irgun Zvai leumi^(١٠) التي تكونت من مجموعة من مجموعات المقاومة التي انضمت لمعسكر المراجعين Revision-ists وكان يقودها مناحم بيجن Menachem Be-gin ويلوح اعضاؤها بخريطة لأرض اسرائيل تظهر فيها ارض اسرائيل وقد احتوت ضفتي نهر الاردن كما تظهر فيها يد تقبض على البندقية وشعار يقول بأن لا طريق الا هذا الطريق .

لقد كانت النتيجة المنطقية لفلسفة جابوتنسكي الخاصة بالخلاص القومي ان حدث انفصال جذري بينه وبين المتحمسين للاشتراكية . فقد تقدم المراجعون في الثلاثينيات باقتراح يستند الى ان التاريخ قد اعطى الشعب اليهودي حقوقا في الارض على جانبي نهر الاردن ومن ثم اقترحوا بكل جرأة انشاء دولة قومية يهودية في فلسطين ولكن القيادة الصهيونية الاشتراكية رفضت هذا الادعاء مما ادى بالمراجعين الى شق الصفوف .

ولكن حتى قبل حدوث هذا الانقسام في الصفوف ، فان جابوتنسكي كان يسخر من الاعتماد الصهيوني على الدبلوماسية الهادئة الحذرة في تحقيق الاهداف اليهودية واعتبر ذلك احتيالا املته عقلية المنفى ، يعيد الى

(١٠) الارجون زفاي لئومي Irgun Tz'vai Leumi منظمة يهودية إرهابية تأسست عام ١٩٣١ على يد ابراهيم تهمومي Abraham Tehomi ولدت كحزب مع حركة المراجعين التي كان يقودها فلاديمير جابوتنسكي في عام ١٩٣٦ . وكلتا الحزبتين تؤمنان بضرورة فرض الوجود اليهودي على العرب بقوة السلاح . وحتى العام ١٩٣٩ اقتصر نشاط المنظمة على تعقب العرب . ولكن بعد صدور الكتاب الأبيض البريطاني حاربت ضد البريطانيين وشجعت الهجرة غير المشروعة الى فلسطين . ولكن ما إن قامت الحرب العالمية الثانية حتى انضمت للحلفاء الذين يحاربون ألمانيا النازية - وقد أصبح مناحم بيجن قائدا للارجون في عام ١٩٤٣ ويتولى القيادة مستنداً الى الارجون الى البريطانيين وحاربهم مرة أخرى حتى خرجوا من فلسطين . وبعد خروجهم انضمت الارجون الى الجيش الاسرائيلي

المراجعون بدلا من هذا تنظيم جيش نظامي ضخم يقاتل في سبيل ارض اسرائيل .

هذا النظام العقائدي الذي يتسبب للمراجعين كان مرفوضا بالكلية تقريبا من جانب المجتمع الاسرائيلي خلال الاحقاب الاولى لعهد الاستقلال ، ولكن هذا الموقف بدأ يتغير في منتصف الستينيات حين حدثت تحولات اضيفت على فلسفة المراجعين احتراما مجددا ، منها القوة السياسية المتزايدة ببطء - لحزب حيروت اليميني التي تضاعفت اثناء حرب الايام الستة بعد مشاركة الحزب في حكومة الوحدة القومية ، ومنها تأسيس حركة ارض اسرائيل في سنة ١٩٦٧ من جانب مجموعة يقارب عددها الخمسين من انشط اعضاء حزب العمل في السابق ، وهم ما بين شعراء وكتاب . وفي الوقت ذاته ظهرت عناصر جديدة هامة اضيفت الى ايدولوجية المراجعين .

هذه الحركة المعروفة بالمراجعة الجديدة وصفها كابلغ ما يكون الوصف في كتابه المسمى « باسرائيل وازمة الحضارة الغربية » اليزار لفنه Eliezer Livneh

لقد كان لفنه من اظهر الصهاينة الاشتراكيين وقد شارك مع غيره في انشاء مجموعة من مجموعات المقاومة اسمها الهاجاناه^(١) Haganah وكان رايه ان حرب الايام الستة - خاصة الاستحواذ على الضفة الغربية للأردن - قد وضعت الاسرائيليين امام تراثهم الديني وحولت اتجاههم الحثيث نحو الاندماج الثقافي مع الغرب غير اليهودي .

وكان وصف لفنه للصهيونية التي تعكس هذه القيم اليهودية الموروثة هو انها الوسيلة لتحقيق المثل الأعلى الذي يتمثل في الخلاص من الناحية الدينية ، ومن ثم لا يمكن مقارنة هذه الحركة الصهيونية بغيرها من حركات

التحرر الوطني ، كما ان الواجب اعتبار الحقوق الاسرائيلية في ارض يهودا والسامرة وانشاء المستعمرات حالة خاصة لا تتكرر ، ومن ثم لا سبيل الى الحكم عليها بالمقاييس السياسية المعتادة .

كانت الصهيونية القديمة مشغولة بجمع يهود الشتات وتأمين حياتهم حتى يعيشوا بشكل عادي ، ولكن حركة المراجعة الجديدة احتجت بان حرب الايام الستة قد فرضت على الصهيونية تبعة جديدة تتمثل في تأمين الدولة اليهودية داخل حدودها المنصوص عليها في الكتاب المقدس .

اما العلاقات العادية مع الدول الاخرى وتحقيق الشعور بالامان . بل حتى مجرد الاعراب عن الرغبة في السلام ، فهذه يجب ان تخضع كلها لهذا الهدف . وقد ذهب لفنه الى ان الكتاب المقدس لا يعتبر الحرب والسلام قيا مطلقة اذ لا بد من تنحيها جانبا عندما يتعلق الامر بحقيقة ملحة لا سبيل الى تجاهلها .

فكرة الوقت المتداخل :

تقوم الصهيونية الجديدة بمحتوياتها الدينية على تفسير جديد لعدة تعاليم في التلمود ، والتلمود عبارة عن مجموعة من الكتابات الخفية المعقدة كتبها الحاخامات . ويعتبر اهم مرجع في التقاليد الدينية والأدبية لليهود بعد العهد القديم وهذا التفسير الجديد تقدمت به طوائف معينة من داخل الكتلة الدينية الموجودة في داخل النظام السياسي الاسرائيلي ، وخاصة الجناح اليميني في الحزب القومي الديني ومجموعة جوش ايمونيم Gush Emunim (كتلة الإيمان) .

وعلى الرغم من ان تعاليم التلمود قلما تكون صريحة والصحة الا ان الطريق الى الخلاص قائم على اساس فكرة الوقت المتداخل - اي تداخل الماضي والحاضر

(١) الهاجانا هي نواة الجيش الاسرائيلي التي تكونت في عام ١٩٢٠ ، وكانت تعمل بشكل سري طوال فترة الوصاية البريطانية على فلسطين .

تحكمه المعايير الاخلاقية بحيث يؤدي الى الخلاص ، والعمل على تحقيق فريضة هي الزم الفرائض في الديانة اليهودية .

ومع هذا فإن اليهود الارثوذكس لم يتفقوا قط على أنسب الطرق لتحقيق هذا الهدف .^(١٢)

فعندما ظهرت الصهيونية السياسية في اول الامر استنكرها معظم اليهود الارثوذكس بشدة ، فقد كان رأيهم ان الواجب على اليهود ان يتوفروا على الصلاة املا في العودة الى صهيون ، ولكنهم كانوا ينظرون الى اي نشاط سياسي آخر على انه مسخ لفكرة الخلاص او محاولة لاثارة توقعات زائفة بشأنه ، ومع ذلك فان الاضطهاد الذي ابتلى به اليهود ثم اقامة الدولة اليهودية من بعده قد خلفا نوعا من الاضطراب الشديد في معسكر اليهود الارثوذكس .

صحيح ان انشاء دولة اسرائيل اخذ يحظى بالقبول شيئا فشيئا باعتباره دليلا على تدخل الهي لا على احتيال شيطاني ، ولكن الارثوذكس اليهود مازالت قيادتهم الرسمية غير راغبة على الاطلاق في اتخاذ قرار رسمي حاسم في هذا الشأن .

ومن هنا وقع عيب تطوير النظرية الدينية للصهيونية الجديدة التي تبارك الاجتهادات الناشطة التي تدخل في صميم العمل السياسي على دائرة صغيرة من الجاخامات القوميين في البداية . ومعلوم ان الصهيونية الدينية تنظر الى تأسيس دولة اسرائيل لا باعتباره نصرا للتحرير القومي ولكن كبداية لعملية الخلاص أوحت بها العناية الالهية . واهم مرحلة من مراحل هذه العملية هي تأمين سلامة ارض اسرائيل يحدودها للنصوص عليها في « الكتاب المقدس » .

والمستقبل . فقد اكد لفنه والمؤرخ المعروف يعقوب تالمون Jacob Talmon والمؤرخ السيكولوجي جاي جونن Jay Gonen أن الفكرة التقليدية المأخوذة عن التلمود هي نموذج طيب للوقت المتداخل ، فالخلاص مرهون بالمستقبل البعيد ولو انه سيعيد مجد الماضي .

ومن مفهوم الخلاص ان يحيى المسيح ويجمع المنفيين من ارض الشتات التي هم فيها ولكن سيبقى مجيئه فترة من المعاناة لا بد ان يتحملها اليهود حتى يحصلوا على الخلاص ، وهي الفترة التي يعتبرها بعض انصار الصهيونية الجديدة تنبؤا بالاضطهاد الذي تعرض له اليهود على يد النازيين في الحرب العالمية الثانية .

وفكرة الوقت المتداخل في الفكر اليهودي غير فكرة الوقت عند الغرب العلماني حيث يتم الانتقال من حدث الى آخر في خط مستقيم يمضي الى الامام .

وقد أثرت فكرة الوقت المتداخل هذه على التفكير الديني اليهودي وهو يواجه السياسة الخارجية . فالوقت المتداخل ، اولا ، مثله مثل كثير من الأفكار الدينية عن الوقت عبارة عن دورات متداخلة من شأنها ان تضفي نوعا من الأبدية ، التي لا تعتد بمرور الوقت ، على تاريخ اليهود . وهذا يفسر السبب في ان اليهود ظلوا على صلة حميمة بماضيهم البعيد . وعلى العكس من ذلك نجد ان فكرة الوقت المتداخل تبطل في نظر اليهودي المتدين الحجة التي يتذرع بها من يقول بان العرب لهم شيء من الحق في ارض فلسطين لأنهم عاشوا فيها مؤخرا اكثر مما عاش فيها اليهود ، لأن هذا الحق المزعوم يستند الى فكرة الوقت المتسلسل المتتابع .

وثانيا تكتسب فكرة الوقت المتداخل أهمية كبيرة من الناحية الاخلاقية لأنها تضع الاحداث في مكانها الذي

(١٢) في سفر العدد من العهد القديم يقوم نبي من بنو Pethor كان ملك موآب Moab واسمه ملك Balak . قد اقنعه بالتنبؤ في الاسرائيليين الذين اقتحموا ارضه . ولها هو سائر للتنبؤ باللعنة التي لحق بالاسرائيل اضطر بلعام الى ضرب الحمار الذي يركبه ثلاث مرات ، ولكن احد الملائكة كان يعترض طريق الحمار فلم يتقدم . وهنا فتحت عين بلعام على وجود الملاك فرفض التنبؤ بلعنة اسرائيل بل انه طلب لها الهدايا والبركة .

والإصرار على ارض اسرائيل بجميع حدودها المنصوص عليها يستند الى الاعتقاد بأن اله اسرائيل قطع على نفسه عهدا باعطائها كلها لابناء اسرائيل ، وهذا الصك الالهي الذي يثبت الملكية يقطع الطريق على أية مطالب اخرى تجاه احدى الضفتين الشرقية والغربية من جانب غير اليهود .

وعلى هذا يكون التفريط في ارض يهودا والسامرة كبيرة من الكبائر القاتلة لأنه يعتبر توقيفا لعملية الخلاص التي تتابع حلقاتها .

ومن الفروق التي تميز يهودية الكتاب المقدس عن يهودية التلمود أن يهودية التلمود تشغل نفسها بالعمل السياسي ومدى مطابقته لمعايير الأخلاق .

وهناك مُنظرون ممن يتبعون تعاليم ماكس وبر Max Weber عالم الاجتماع الذي عاش في بداية القرن العشرين امكنهم ان يميزوا ثلاث نظريات رئيسية في تفسير النشاط السياسي .

هناك التفسير المثالي للعمل السياسي باعتباره لا خيرا ولا شرا في حد ذاته ، وانما يجب الحكم عليه وفقا للنتائج المترتبة . وهناك التفسير الواقعي الذي يعتبر العمل السياسي شرا في حد ذاته لأن من مقتضاه جريا وراء الفيلسوف كانط - التحايل على البشر ، علما بأن النشاط السياسي ضرورة لا مفر منها ، وهناك التفسير الذي يتقدم به الفرضيون وانصار السلام ممن يعتبرون العمل السياسي شرا بالضرورة ، وهم يمتنعون عنه لأنهم لا يرغبون في اقتراف الشر .

يقول مايكل سلزر العالم السياسي اليهودي في كتابه (السياسة وقابلية الانسان لبلوغ الكمال . وجهة نظر يهودية) إن التصور الكلاسيكي التلمودي للعمل السياسي يشبه التصور الفوضوي السالف ذكره شيئا كبيرا ، ففي احد التعليقات التلمودية (مدراشن) Midrash نجد عرضا في غاية البراعة لهذه النظرية

هذا نصه : « لأنك اغرقت آخرين فانهم اغرقوك وفي النهاية سيكون الغرق مصير الذين اغرقوك » ، ومعنى هذا في لغة السياسة « أن كل انتصار عسكري لابد ان تتم حمايته ، وكل حماية تحمل معها بذور الهزيمة » اي لا سبيل الى تحقيق الامن عن طريق القيام باعمال ، فالامن لا يتحقق الا بالعزوف عن اي عمل - هذا في رأي سلزر هو الدرس المستفاد من شعور اليهود طوال فترة المنفى بأرض الشتات بأنهم لاحول لهم ولا قوة .

لقد كان الاضطهاد الذي حل باليهود على يد النازيين بمثابة تحد لمنطوق التلمود بان العزوف عن السلطة والسيادة والارض هو الضمان الامثل لبقاء اليهود ، فقد دلت السياسة النازية نحو اباداة اليهود على ان هؤلاء يمكن القضاء عليهم نهائيا وذلك بالقضاء على كل فرد يهودي قضاء تاما من الناحية الجسمانية .

اما مقتضيات السلطة والبقاء على قيد الحياة التي يفرضها قيام الدولة فقد قوت من خطورة التحدي للمواقف التلمودية ، وادت بالشخصيات الدينية الاكثر تمسكا بالقومية الى اعادة تفسير فكرة التلمود عن العمل السياسي . فقد تخلى هؤلاء عن الاتجاه الفوضوي السلمي وتمسكوا بدلا منه بالاتجاه المثالي في السياسة الذي يستند الى الكتاب المقدس ، ويبدو هذا التحول في الاتجاه ، كأظهر ما يكون ، في فلسفة الجوش امونيم Gush Emunim وأنصارها في ائتلاف الليكود .

ونصر انصار الصهيونية الدينية على ان العمل السياسي ضرورة ملحة لابد منها لدفع عملية الخلاص التي لا يمكن الحكم عليها بغير هذا المقياس ، ومن بين الأنشطة المشروعة بموجب هذا الموقف الجديد انشاء المستعمرات في الضفة الغربية واذكاء الشعور العدواني ضد الفلسطينيين بين اعضاء منظمة الجوش امونيم المتطرفين .

لكي يصبح « شعب الله المختار » وهذه المقولة تخالف حتى تلك المقولة الأصلية لصهيونية المراجعين السالفة الذكر .

ولأن اليهود هم شعب الله المختار فإن الصهاينة الدينيين يعتقدون بأن لاسرائيل وضعاً خاصاً في النظام الكوني أيضاً .

ف عزلتها الحالية يرجع السبب فيها إلى تلك الكراهية الأبدية التي يُكنّها غير اليهود لشعب الله المختار ، وهذه الكراهية كما يقول الحاخام افرايم تسيميل Ephraim Tsemel لا صلة لها بشعور الغيرة المعروف بين الناس بل هي تعبير عن المواجهة الأبدية بين الخير والشر وتجليها رغبة الشيطان في القضاء على التوراة المقدسة . ولهذا تعتبر عزلة اسرائيل تحقيقاً لِلْعَنَةِ بَلْعَام - Balaams curse في سفر العدد الاصحاح ٢٣ فقرة ٩ .

« ألا ان هذا الشعب سيعيش وحيداً ولن يحسب ضمن الشعوب » .

وأحسن عرض لهذه النظرية هو الذي قام به يعقوب هرتزوج Jaacov Herzog في مجموعة من كتاباته عنوانها « شعب عاش وحيداً » وهرتزوج هذا هو ابن حاخام اشكنازي (من يهود أوروبا) سابق وموظف كبير بوزارة الخارجية في حكومات حزب العمل ، وقد ذهب إلى أن نبوءة بلعام Balaam لا يفوقها في الأهمية إلا كلام موسى (عليه السلام) وأن ظاهرة « الشعب الذي يعيش وحيداً » لم تكن مجهولة بل كانت معروفة للصهاينة الأولين ولم تكن معتبرة بمثابة لعنة من الرب بل كانت علامة على وجود رسالة روحية ملقاة على عاتق الشعب اليهودي ويجب أن تعتبر نعمة من الله وسبباً لقيام دولة اسرائيل بين دول العالم .

وتطور الصهيونية الجديدة هو كذلك ثمرة لتفسير صهيوني جديد ظهر بالتدريج للفروض الأساسية الصهيونية الخاصة بالعلاقات بين اليهود وغير اليهود .

ويستشهد داعية الحقوق المدنية آمنون روبنستين Amnon Rubinstein في كتابه « من هرتزل إلى جوش أمونيم وبالعكس » وكذلك في عديد من مقالاته التي نشرها في جريدة هآرتز الاسرائيلية بأقوال فريق من اولئك الحاخامات ذوي النزعة القومية يبررون فيها قتل المدنيين بما فيهم - النساء والأطفال - اثناء الحروب من واقع القانون الديني الأرثوذكسي ، حتى لو كان مثل هذا القتل ضد سياسة اسرائيل العسكرية .

بل إن بعض الأنشطة الابادية التي يقوم بها أنصار الجوش أمونيم من غلاة المستوطنين ضد المدنيين الفلسطينيين في الضفة الغربية تمجد تبريراً على نفس النسق .

ذلك أن الحافز إلى إنشاء المستوطنات هو حافز عسكري في نظرهم ومن يتصدى له يصبح عدواً . بل ذهب الحاخام اسرائيل هس Israel Hess الملحق بجامعة بارالين Bar — lian إلى أن الصراع العربي الاسرائيلي بين اليهود والعرب ليس مجرد صراع دولي عادي ولكنه حرب مقدسة . وما دام العرب قد أعلنوا الحرب المقدسة أو الجهاد ، ضد اليهود فالواجب على اليهود أن يبيدوهم تماماً كما أمر الله يوشع Joshua أن يبيد أعداءه من العمالة Amalekites في أيام الكتاب المقدس .

ومع ذلك فإن قدسية أرض اسرائيل والأنشطة السياسية التي بذلت في سبيل اغتنامها ليست إلا جزءاً من معتقدات أُخْرَوِيَّة أشمل ، تفسر لنا التطورات الاجتماعية في اسرائيل كما تفسر العزلة المتزايدة لاسرائيل في المجتمع الدولي . فإن اسرائيل وفقاً لهذه النظرة لم تخلق لتطبيع الشعب اليهودي بحيث يصبح « أمة كسائر الأمم » وإنما المهدف الصحيح للصهيونية في رأي الحاخام آميتال Amital من معهد جوش إيتزيون Gush Etzion الديني هو إعداد الشعب اليهودي

وهذه العملية تتكون من بعدين متداخلين : إعادة تفسير المقصود بالضبط من العداة للسامية ، وتقييم المعنى المستفاد من كلمة المَحْرَقَة (التي أُطلقت على الاضطهاد النازي لليهود)

لقد كان الاعتقاد بأن إنشاء إسرائيل سيمكّن اليهود من أن يصبحوا « أمة كسائر الأمم يحمل في طياته أن الدولة اليهودية تتوقع الخطوة بالقبول كشريك في النظام الدولي القائم وأن العداة للسامية مصيره الى الزوال » . ولكن الدولة الجديدة لم تلق الا الرفض من جيرانها منذ البداية وواجهتها عداوة عربية لا يخبو أوارها - فيما يبدو - أعادت الى أذهان اليهود عداوة المسيحيين لهم في أرض الشتات . صحيح أن الظاهرتين مختلفتان تمام الاختلاف من الناحية الموضوعية ، ولكن قرونا طويلة من الاعتياد على الصور الكلاسيكية في معاداة السامية جعلت من الصعب على يهود إسرائيل أن يفرّقوا بين الظاهرتين . وقد أثار العرب مخاوف اليهود بصياغتهم لشعورهم بالعداء نحو إسرائيل في ألفاظ وتصورات هي نفسها التي كانت مستخدمة في التعبيرات الكلاسيكية المعادية للسامية . وفوق كل ذلك كانت بعض أعمال العرب المعادية لإسرائيل تحمل معنى رمزيا لا يمكن إلا أن يعيد إلى أذهان اليهود شبح العداة للسامية ، فالفلسطينيون الذين قاموا باختطاف الطائرات على سبيل المثال كانوا يقومون بخطوات معينة للفصل بين اليهود والاسرائيليين من جهة وغيرهم من المحتجزين من جهة أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يُذكر اليهود بعزلتهم الأبدية عن سائر البشر وذلك في شكل صبور يمكن رؤيتها على شاشة كل تلفزيون في إسرائيل .

بل تعرّضت الافتراضات الصهيونية الأصلية الخاصة بالعلاقات بين اليهود لتحد أكثر قوة من كل ما سبق حين تحولت إسرائيل بثبات وانتظام الى دولة تنبذها كل دول العالم . ومع أن هذا التحول قد تم ولاشك بسبب

العديد من الأسباب إلا أن كثيرا من الاسرائيليين يعزونه إلى الشعور القديم المتأصل بالعداء للسامية . وهذا الشعور ليس موجّها الى اليهود كأفراد بل إليهم كمجموعة .

هذا النظام العقائدي الجديد في إسرائيل تمخض عن نظرة الى سياسة العالم تتسم بالجمود والكتابة أساسها نظرة الفيلسوف هوبز .

وهنا أيضا تدخلت الأحداث لتؤكد العلاقة السيكلولوجية الوثيقة بين العداة لإسرائيل والعداء للصهيونية ، فمما يذكر في هذا الصدد أن شارل ديغول قال إن إسرائيل فيها كل صفات الشعب المغرور المتسلط الذي يعتقد أنه صفوة الشعوب . وقرار الأمم المتحدة الذي يُسوّي بين الصهيونية والعنصرية كانت له نفس النتيجة . والأسابيع التي سبقت حرب الأيام الستة أعطت إسرائيل فرصة لكي تنعم النظر في مشاعر اليهود القديمة الخاصة بعزلتهم وقلة حيلتهم وذلك حين تعرضت دولتهم التي تمثل جمعهم الأبدي الخالد لخطر ماحق ، بينما كان العالم من غير اليهود ينظر اليها دون مبالاة على أحسن الفروض .

كل هذه الانطباعات أدت في النهاية الى قلب الفكرة الصهيونية رأسا على عقب فيما يتعلق بقدرة اليهود وغير اليهود على إقامة علاقة متوازنة . والاسرائيليون اليوم يميلون إلى اعتبار النزعة المعادية للصهيونية ظاهرة أبدية أقرب الى الغيبيات .

واذا كانت الصهيونية الجديدة لا تسقط من حسابها إقامة علاقات أحسن مع البلاد الأخرى إلا أن شعور العداة للصهيونية عند غير اليهود وهو شعور يفترضون أنه شعور متأصل يعتبر حاجزا قويا أمام العاملين على إنهاء عزلة إسرائيل الدولية التي طال عليها الأمد .^{*} والاستنتاج بأن اليهود قد قُدّر عليهم أن يكونوا بمعزل عن الآخرين قوّاه استعداد اليهود المتزايد للتمعن فيما

لا على أنه سلوك تملية الظروف القاهرة على أي شعب من الشعوب .

وهذه الاستجابة تعزى عادة الى ما وصفه رؤول هلبرج Raul Hilberg في دراسته المستقصية عن السلوك اليهودي أثناء فترة الاضطهاد النازي بالمبول التي غرسها المنفى Diaspora في اليهود - وهي الرضوخ لمطالب المعتدين مُسبقاً ، وتجنب فكرة الهرب نزولاً عن الاعتقاد بأن كل مكان يذهبون اليه ليس الا مكاناً معادياً .

وعلاوة على ذلك فإن الاسرائيليين ينظرون الى المأساة التي حدثت ليس فقط على أنها من فعل الألمان الذين ارتكبوا هذه الفظائع ضد اليهود ، ولكن باعتبارها اللزوة التي بلغها اضطهاد غير اليهود لليهود . وحيث ان المحرقة Holocaust تعتبر عملاً غامضاً من أعمال الجنون ، فإنها بهذا الوصف تعتبر ظاهرة ليست فريدة على الاطلاق لتلك الكراهية المجنونة البعيدة الجذور التي يكتمها غير اليهود لليهود .

متابعة التاريخ بشكل أعمى

تلعب النظم العقائدية دوراً خطيراً في تشكيل النظرة الى صناع السياسة الخارجية . فقد أسهمت الصهيونية الجديدة بما لا يدع مجالاً للشك في تشكيل مواقف الاسرائيليين وأعمالهم المعاصرة إذ دفعت بزعماء إسرائيل الى استعمال المقارنات التاريخية في تحليل القضايا الدولية .

والاعتماد المفرط على مثل هذه المقارنات قد يقضي الى تشويه خطير في ادراك ما يجري ، وقد حذر بن جوريون Ben gurion مرة من (الأخطار الساحقة) لمتابعة التاريخ بشكل أعمى . وهكذا يسوي بين مواقف الغرب من إسرائيل وموقف الملائكة الذي وقفه رئيس الوزراء البريطاني

يحدث لهم من تنكيل على عهد النازي . فقد كان لفظائع النازي تأثير عميق مؤثّق بشكل جيد على الشعب اليهودي .

وصدق المؤرخ صول فريد لاندر -Saul Friedlander حين قال إن الموانع السيكولوجية القوية حالت دون التقييم الكامل لهذه الفظائع ، فضلاً عن ذلك فإن إسرائيل كانت في البداية مشغولة بالحفاظ على حياتها وبقائها بحيث لم تتوفر على تفسير المأساة التي وقعت ، كما أن أفراد الصفوة الاسرائيلية الاشتراكية كان ينقصهم الاحساس المباشر بالمأساة ، وغلب عليهم شعور بالضيق من جراء التحدث باسم ضحايا الاضطهاد النازي . بعكس بيجن Begin الذي فقد معظم أفراد عائلته على يد النازي وقضى وقتاً في معسكر سوفيتي بعد هروبه من الألمان .

لقد تزايد في إسرائيل مؤخراً الانشغال بهذه القضية . ويشير بعض الباحثين الى أن محاكمة أيجمان Adolf Eichmann الزعيم النازي السابق في العام ١٩٦٢ كانت نقطة تحوّل في هذا الصدد . فهذه المحاكمة التي كان يأمل زعماء إسرائيل في أن تثبت ذكريات اليهود المتناثرة عن الفظائع التي ارتكبها هتلر قد أثارت لدى الاسرائيليين إحساساً بالمشاركة المصيرية مع الملايين الستة الذين ماتوا .

وتضاعف الاهتمام العام أكثر بسبب الجهود الضخمة التي بذلت في عملية الاعلام .

على أن الانشغال بما تم من اضطهاد على أيدي النازي قد واجه الاسرائيليين بمهمة صعبة وهي تفسير التخاذل اليهودي أمام عملية القتل الجماعي ، فإنه على الرغم من أن الملايين من غير اليهود ، بما فيهم مليونان من أسرى الحرب السوفيتيين قد ماتوا أيضاً وهم أذلة في معسكرات الاعتقال النازية ، إلا أن الاسرائيليين ينظرون الى التخاذل عادة على أنه استجابة يهودية بحته

نيفل تشامبرلين Neville Chamberlain في ميونيخ من هتلر ، ويقارن بين منظمة التحرير الفلسطينية وقائدها ياسر عرفات وبين ألمانيا النازية وقائدها هتلر ، وهو يُشَبِّه رمي القنابل على بيروت بالغارات الجوية على درسدن Dresden بل إنه يصوّر المعارضة لاحتلال لبنان على أنها تواطؤ لتعريض تشيكوسلوفاكيا Czechoslovakia لدبابات النازي .

وهذه المقارنات قد تكون مجرد مبالغاة لفظية يقصد بها التلاعب بمشاعر الناضحين الاسرائيليين وإذكاء خيالهم ، ولكن مثل هذا المنطق هو الغالب على سياسة اسرائيل الخارجية . والأهم من ذلك أن هذا الاعتماد على التاريخ قد أدى إلى الاعتقاد « المثالي » بأن ما يراه العالم كحقائق في مجال السياسة الدولية لا يمنع - ويجب ألا يمنع - بالضرورة من متابعة الأهداف المحلية الدينية المتعلقة بالخلاص وهي أهداف أثيرة لدى اليهود .

وقد عززت الصهيونية الجديدة كذلك من موقف إسرائيل من كل نقد يوجه إليها باعتبارها مظهرا من مظاهر العداة للسامية لا مجرد رد فعل عقلائي لسياسات إسرائيلية معينة .

ومثل هذا الموقف يتهدد قدرة إسرائيل على تحليل القضايا الدولية بشكل موضوعي ، وكثيرا ما يضخم في مشاعر اليهود التقليدية نحو الاضطهاد بما يتجاوز الواقع .

لقد ولّد النظام العقائدي الجديد في إسرائيل نوعا من النظرة إلى السياسة العالمية تشبه أساسا نظرة الفيلسوف هوبز^(١٣) Hobbes في قناعتها ، إذ غالبا ما تعتبر أعمال السلطة أعمالا شريرة في حد ذاتها كما تعتبر العلاقات الدولية وهي تجسيد جوهري للأعمال

السياسية أشبه ما يكون بسلسلة من المنافسات التي لا يحسمها الا استخدام القوة وحدها . فالأعداء لا يُقدِّمون على التصالح إلا اذا كانت تعوزهم القدرة على تحقيق الانتصار .

هذه النظرة الهوبزية لا تترك إلا أضيق المجالات لتوخي العدالة ومكارم الأخلاق . ومن هنا يرفض الاسرائيليون بشكل منتظم كل المحاولات الأمريكية لتحقيق سياسة متزنة في الشرق الأوسط باعتبارها « تسليما وإذعانا للنقط العربي » ومع أن إدراك الواقع الدولي على أنه تنافس لا رحمة فيه ليس حكرا على الصهيونية ، إلا أن وضع إسرائيل الدولي الذي يشبه وضع المنبوذ قد جعل للادراك الهوبزي للعالم إغراء واسع المدى كما أنه قوِّي من عزم إسرائيل على استخدام القوة المسلحة في تسوية الخلافات السياسية .

وهذه الروح الحربية ليست متأصلة في الصهيونية الجديدة ولكنها تتمثل في إصرار اليهود بشكل عام على وضع مصائرهم في أيديهم بعد السلبية التي تميّز بها مقامهم بالمنفى وتعرضهم للاضطهاد النازي وفضلا عن هذا فإن فكرة الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا وتجنب فكرة الحرب بما أديا إليه من الموت والعار قد أقنع كثيرا من الاسرائيليين بأن الموتة الشريفة أفضل من حياة الخنوع والضميم .

ومثل هذا المعتقد ، الذي يسمى بعقدة الماسادا Masada يعكس كذلك شعور القلق الذي يساور إسرائيل بسبب عزلتها وما ترتب على هذه العزلة من نتائج . وقد طبقت الصهيونية الجديدة هذا المنحى العدواني في الضفة الغربية وفضلت الصراع المسلح على التنازل عن الأرض وجعلت من الدعوة إلى تسليم يهودا

(١٣) هوبز ١٥٨٨ - ١٦٧٩ فيلسوف انجليزي له فلسفة سياسية مؤداهما أن الانسان أنال بطبعه وأنه يطمح إليه أن يخضع لزعيم يوليه السلطة حتى لا تعم الفوضى ويشتت

الفساد .

الأرواح ولا نتيجة معادلات السلام بين لبنان وإسرائيل ولا تحديد متغيرات أخرى كثيرة .

وثانيا : ان التغيرات التي أفرزتها أحداث لبنان في النظم العقائدية تتم ببطء . ومع ذلك فهناك ملاحظات أولية يمكن أن نقدمها .

ليس هناك دليل يوحى بأن الحرب والمجزرة أو حتى تقرير لجنة التحقيق الاسرائيلية قد غيرت من المفاهيم الرئيسية التي تركز عليها الصهيونية الجديدة . بل العكس صحيح فالحرب في رأي الكثيرين قد برهنت على صحة مزاعم الصهيونية الجديدة . فالنجاح العسكري الذي اضطر منظمة التحرير الفلسطينية إلى الرحيل عن لبنان قد أثبت للكثيرين أن استخدام القوة يمكن أن يحل المشاكل السياسية .

بل حظى هذا الاعتقاد بقبول أكبر عندما استفادت الحكومة من إجلاء قوات عرفات عن لبنان في تطهير أنصار المنظمة في الضفة الغربية وفي ازدياد نفوذ الزعماء الفلسطينيين الموالين لإسرائيل في المنطقة . ومن جانب آخر فإن نجاح الحكومة على ما يظهر في المحافظة على الهدوء في الضفة الغربية بعد تطهيرها من العناصر الموالية للمنظمة قد أضعف - على الأقل إلى الآن - من الحجة التي تقول بأن ثمن الاحتفاظ بقوة تفرض سيطرتها على قسم كبير من السكان العرب هو ثمن فادح .

بل إن نتيجة الحرب قد شجعت بيجن في الحقيقة على الإسراع في بناء المستعمرات في الضفة الغربية والتوسع فيها .

وأضافة إلى ذلك فإن النقد الذي تعرضت له إسرائيل بسبب الحرب وخاصة بسبب المجزرة اللبنانية نظر إليه الكثيرون من الاسرائيليين على أنه تعامل لا يتسم بالانصاف ، من جانب وسائل الاعلام ومن جانب المجتمع الدولي .

وعلى الرغم من أن قلة من الاسرائيليين هي التي

والسامرة دعوة للقضاء على اليهود بالموت أو دعوة للعيش في خنوع وضميم .

وأخيرا فإن الصهيونية الجديدة والنظرة الهويزية المصاحبة لها قد زادت في بشاعة التصورات اليهودية عن العرب ، صحيح أن من شيمة الانسان أن يصور عدوه في صورة الشيطان ويرفع من شأن نفسه وشأن القضية التي ينافح عنها ، وأن يزهو بقدرته العسكرية ولكن الشواهد التي لا تؤيد هذه المعتقدات يجري إغفالها إلى حد كبير .

فالنظرة الاسرائيلية المسيطرة الآن هي أن العرب والفلسطينيين ومنظمة التحرير - والثلاثة مختلطون في أذهان الاسرائيليين - يمكن أن يكونوا تلاميذ مخلصين للنازي وبوسعهم تكرير ما حدث من تنكيل باليهود . والقوة العسكرية الاسرائيلية هي وحدها التي تقف في طريقهم . فالعرب عامة والفلسطينيون على وجه الخصوص قد أسهموا في تكوين هذا التصور بكلامهم عن « قذف اليهود في البحر » والقيام بأعمال العنف ضد أهداف وضحايا في متهى الحساسية من الناحية العاطفية ، مثل الأطفال والرهائن وأسرى الحرب والمعابد اليهودية . فضلا عن هذا فإن ميثاق منظمة التحرير يشتمل على عبارات تهديدية .

الصهيونية الجديدة بعد أحداث لبنان

هناك صعوبتان في التصدي بالتحليل لأثر الحرب اللبنانية على النظام العقائدي الجديد المسيطر على إسرائيل .

فأولا : ما زالت آثار الحرب يتردد صداها في السياسة والمجتمع الاسرائيليين . ولا يمكن حتى الآن تحديد الأثر الكامل للتحقيقات التي قامت بها اللجنة المكلفة بالبحث في المجزرة اللبنانية ولا تحديد العدد النهائي للخسائر في

تقبلت في البداية وصف ييجن للمجزرة والانتهاكات التي وجهت لإسرائيل بسببها على أنها « تشهير دموي » إلا أنه حتى المعارضون على الحكومة يميلون إلى الاعتقاد بأن معاملة الدول لإسرائيل كانت مغرضة ونابعة من سياسة ذات وجهين .

وإذا صح أن معدل التأييد الذي تحظى به حكومة الليكود بما ترمز إليه من فلسفات هو المقياس ، فإن تأييد الناحيين الإسرائيليين للصهيونية الجديدة في أعقاب مجزرة صبرا وشاتيلا ما زال قائماً . ف ٦٤,٦٪ حسب تقرير شركة البحوث الخاصة بقياس الرأي العام في إسرائيل (المعروفة باسم بوري Pori) كانوا يؤيدون الحكومة قبل أسبوع من المجزرة مقابل ٣١,٩٪ كانوا سيصوتون لصالح حزب العمل لو أجريت انتخابات .

وبعد المجزرة بأربعة أسابيع هبطت نسبة المؤيدين لليكود إلى ٤٠,١٪ بينما لم يزد التأييد الممنوح لحزب العمل عن ٣٤,٧٪. بل إن تقرير لجنة التحقيق كان حفظه من التأثير - فيما يظهر - أقل من ذلك .

وفي نفس الوقت خلقت المجادلات التي تسببت فيها حرب لبنان مشاكل متعددة للصهيونية الجديدة وخاصة على المدى البعيد ، وأهمها المشكلة النابعة من عجز الإسرائيليين عن الاتفاق على تحديد ماهية الحرب اللبنانية . فقد درج الإسرائيليون على اعتبار جميع الحروب مجرد دفاع عن الذات يضمنون به بقاء دولتهم ولكن قلة يتزايد عددها تقارن بين العمليات الحربية في لبنان والتورط الأمريكي في فيتنام أو الاحتلال السوفيتي لأفغانستان .

وفضلاً عن هذا فإن عدداً متزايداً من الإسرائيليين بدأ ينظر بتدقيق وتفصيل في المسائل الخاصة بالدفاع ، فلم تعد جميع الوسائل اللازمة لتأمين إسرائيل تؤخذ على أنها وسائل مشروعة . فالانتقام الزائد عن الحد ضد الهجمات الإرهابية وضرب المدنيين بالقنابل دون تمييز

أصبح موضع استنكار من الناحية الأخلاقية حسب المعايير الصهيونية وحسب سياسة إسرائيل العسكرية القائمة على « نظافة الأسلحة » كما أن تقرير لجنة التحقيق أكد على أن إسرائيل يجب أن تلتزم بالمعايير الأخلاقية للمجتمعات المتحضرة ، خاصة أن اليهود كانوا حتى الآن هم ضحايا الاضطهاد .

ولكن هؤلاء أقلية بسيطة محصورة في اليهود الأشكناز والمثقفين وأنصار حركة السلام وبعض ضباط الجيش المتقاعدين والعاملين في المزارع الجماعية . ولكن لأنهم جميعاً يحسنون التعبير خاصة ضباط الجيش الذين يتمتعون باحترام واسع ، فقد تظفر آراؤهم تدريجياً بالانتشار على نطاق أوسع بل إن تآلف الليكود N.R.P. تمزقه المنازعات الداخلية . فقد عمد قسم من الحزب ، فيما يبدو أنه إعادة تقييم لأخلاقيات العمل الأساسي ، إلى انتقاد الاحتلال الإسرائيلي للبنان . ومن هؤلاء وزير التربية زفولون هامير - Zvulum Ham-mer ونائب وزير الخارجية يهودا بن مائير Yehuda Ben Meir وكلاهما من عمد الحزب ومن الصقور سابقاً .

والأهم من ذلك أن بن مائير وآخرين قد استنكروا ما وصفوه « بالتجاوزات الفاحشة » لجوش إيمونيم (كُتلة الإيمان) Gush Emunim مما تسبب في انفصال مثل الجوش إيمونيم في ائتلاف الحاخام حاييم دروكمان Haim Drukman وتأسيسه لمجموعة منافسة . على أن هذا الصراع لا يشكل خطراً على جوهر الصهيونية الجديدة أو الإجماع المنعقد حول قداسة أرض إسرائيل بكامل حدودها ، وإن كان يبدو في الوقت الحالي أن الحزب الحاكم منقسم حول بعض السياسات التي يجب اتباعها لتحويل حلمهم إلى واقع .

وفي وسع البلاد والمنظمات التي تتحمل بعض المسؤولية في سيطرة الصهيونية الجديدة أن تتخذ خطوات

ولابد للتفاهم بنجاح مع إسرائيل من أن تكون الاشارات الصادرة من واشنطن واضحة منسقة مدعومة وذات دلالة واحدة . ولكن نظام السياسة الخارجية في أمريكا لم يصمم بحيث يعمل بالكفاءة المطلوبة .

خذ على سبيل المثال مشروع السلام الأخير الذي تقدم به الرئيس رونالد ريغان ، وهو مشروع يدل على صدق النية والطوية ، ولكن الرئيس ريغان ومستشاريه لم يوفر الوقت والمجهود اللازمين للبقاء على قوة الدفع اللازمة لتنفيذ المشروع .

وفوق هذا فان الانتخابات الرئاسية تخلق دائما فترة انتقال تتوقف فيها كثير من السياسات أو يصرف النظر عنها تماما . وحتى في الفترة الرئاسية الواحدة كثيرا ما تنطق حكومة الولايات المتحدة بالسنة مختلفة . وأحدث مثال على ذلك قرار الكونجرس في الحريف الماضي بتخطي البيت الأبيض ووزارة الخارجية الامريكية وزيادة المعونة المقدمة لإسرائيل ، ورغما من كل هذه الصعوبات يتعين على الولايات المتحدة أن تضاعف من محاولاتها .

ثانيا : يجب على صنّاع السياسة الأمريكية الخارجية أن يراعوا بعض المشاعر الصهيونية الجديدة بما تثيره من القلق عند دعايتها ، فتحرّكات أمريكا الأخيرة للحيلولة دون طرد إسرائيل من عدد من المنظمات الدولية يمكن أن يخفف من المخاوف التي تساور الاسرائيليين من أن تكون عزلة بلادهم المتزايدة سببها العداوة السرمدية التي يكنها غير اليهود لليهود ، أو أن هذه العزلة هي انعكاس لتصميم غير اليهود على القضاء على الدولة اليهودية . كما تستطيع الولايات المتحدة أن تؤكد لإسرائيل أن انتقاد دولة إسرائيل لا يساوي العداوة للصهيونية ، وأن

محددة لتحقيق توازن أكبر في نظرة إسرائيل للسياسة الخارجية . وعلى الرغم من التناحر السياسي بين الفرق المختلفة في منظمة التحرير إلا أن الواجب على المنظمة أن تحاول الاعتراف بإسرائيل .

وتستطيع المنظمة حاليا أن تسمح لاتصالات أكثر من الاسرائيليين الذين يطلقون على أنفسهم صراحة أنهم صهيانية ، أما الاتصال المحدود بالاسرائيليين الذين يقولون عن أنفسهم إنهم غير صهيونيين مثل يوري أفنيري Uri Avneri فلا يمكن أن يدل على أن الزعماء الفلسطينيين يعملون على الاعتراف بشرعية إسرائيل .

وكثير من ممثلي بلاد أوروبا الغربية يتعمدون العزوف عن الموظفين الاسرائيليين مما يثير شبح العداوة للسامية على النحو القديم . ولشيء من الجهد الجاد من قبل أوروبا الغربية لاشراك إسرائيل في بعض الترتيبات التي تتخذها فيما بينها كفيل بتبديد مثل هذه الانطباعات .

زد على ذلك أن دور مصر الريادي في تخطي الحواجز النفسية والسياسية التي باعدت بينها وبين إسرائيل أخذ في التآكل ، وقد بلغ الحضيض أثناء حرب لبنان . لقد كان رد فعل القاهرة من الغزو مفهوما في البداية ، ولكن التمادي في عملية (السلام البارد) قد يقوّي من الفكرة المنتشرة في إسرائيل بأن مبادرات السلام العربية ليست الا إجراءات تكتيكية مؤقتة تملّحها الرغبة في استعادة الأرض المفقودة .

وعلى الولايات المتحدة دور هام لابد أن تلعبه . فما زالت أمريكا في تصور الكثير من الاسرائيليين من الممثلين القلائل على المسرح السياسي الذين يمكن الاقتناع بهم . *

وهذا التصور يعتمد على الدعم الكبير الذي تقدمه من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

* هذه المقترحات أو التوصيات هي التي تنفذ الآن بالفعل في أمريكا ولا بد للعرب أن يعوا عطورها ويقاوموها .

جهود اسرائيل في الخلط بينها ستجعل المناقشات البناءة عسيرة وتُعَرِّض العلاقات للتوتر .

وقبل كل شيء تستطيع الولايات المتحدة أن تمضى في ضغطها على الدول العربية والفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية حتى يعترفوا بحق اسرائيل في الوجود .

وحق إذا لم يقابل هذا الاعتراف من جانب الدول العربية بتنازلات اسرائيلية على الفور ، فإن هذا الاعتراف قد يخفف كثيرا من وطأة التصورات الاسرائيلية عن العرب ، ومن الشعور بالعزلة وما تمليه من مواقف أساسها - على التحديد - افتقار اسرائيل الى الأمان والشرعية والهوية .

لقد نشأت عن الحوار المتعلق بلبنان عدة مشاكل خاصة بالصهيونية الجديدة .

ثالثا : يجب على الدبلوماسية الأمريكية أن تركز بشكل محكم على الأراضي المحتلة . صحيح أن الضفة الغربية تشكل أكبر عقبة في سبيل تسوية في الشرق الأوسط ، وذلك لأنها محط الاعتبارات المتشابكة التي لها صلة بالامان والتاريخ والديانة . وعلى الرغم من أن الحجج المنطقية لن يكون لها تأثير كبير على الرؤى المستقبلية الخاصة بمجيء المسيح المخلص إلا أن الولايات المتحدة تستطيع أن تواجه القضايا الأمنية التي لها صلة بالموضوع . ومن هذا السياق يجب على الولايات المتحدة أن تركز على التكاليف اللازمة للاحتفاظ بالضفة الغربية في المدى البعيد ، وأن تركز أيضا على اهتمامها الجدى بالحقوق الانسانية للفلسطينيين .

رابعا : يجب على الولايات المتحدة أن تعمل على استخدام المعونة الأمريكية في تغيير المفاهيم والسلوك الاسرائيليين . إن قطع المعونة السياسية والعسكرية أو خفضها بشكل ظاهر سيغذى على الأرجح تلك المخاوف السيكلوجية التي قدمت المعونة لتلافيها .

وتعنت اسرائيل زيادة على تعنتها الحالي لن يؤدي الا الى استعداد الرأي العام العالمى ، والى تعزيز التصورات الاسرائيلية عن عالم سادر في عداوته لليهود .

وتستطيع واشنطن مع هذا ان تشرط ألا تستخدم المعونة الأمريكية في الضفة الغربية ، كما أن بذل الجهود غير الدبلوماسية ، مثل فتح خطوط اتصال مع مجموعات متنوعة في اسرائيل وخاصة مع اليهود السفارديين (أى يهود الشرق) الذين يشكلون الأغلبية من أنصار الصهيونية الجديدة ، من شأنه أن يضاعف التأثير الأمريكي .

وللجالية اليهودية في أمريكا دور خطير عليها أن تلعبه داخل نطاق الجهود الأمريكية الرسمية ، فالاسرائيليون يعتبرون الجالية اليهودية هناك من أخلص مؤيديهم وأكثرهم مصداقية . وقد اعتمدت اسرائيل باستمرار على المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية للتأثير على سياسة أمريكا في الشرق الأوسط . وقد توصلت الجالية اليهودية حتى الآن الى أن التأييد الذي تمنحه لعدد مختار من القضايا الاسرائيلية سيورطها في مسائل السياسة الداخلية لاسرائيل ، ويقلل من تماسكها ويضعف من قوتها المرموقة . كما أن شعور الجالية بضرورة الحفاظ على جبهة متحدة في مواجهة العالم غير اليهودى وخوفها من إثارة المعاداة للسامية مجددا قد حدا من رغبة اليهود الأمريكيين في نقد السياسة الخارجية لاسرائيل بشكل علنى .

ولكن بعد اجتياح لبنان وبعد مجزرة بيروت ذهبت بعض القطاعات المؤثرة في المجتمع الاسرائيل الى حد المطالبة باستقالة بيغن . ووزير دفاعه السابق آريل شارون Ariel Sharon وذلك في الوقت الذى كانوا يحددون فيه التزامهم بمصالح اسرائيل - ولكن يجب على الجالية اليهودية كى تساعد الدبلوماسية الأمريكية أن تتخلى عن تظاهرها بأن بيغن وشارون لا صلة لها

اليهودية التي تنادى بعودة الشعب اليهودى الى أرض فلسطين باعتبارها أرض اسرائيل . ولكن منذ عام ١٨٩٦ أصبحت كلمة الصهيونية تطلق على الحركة السياسية التي أسسها تيودور هرتزل Theodor Herzl والتي تستهدف انشاء وطن قومي لليهود في فلسطين ، كما تستهدف تعميق الوعي اليهودى وزيادة حدته بين اليهود أينما كانوا في جميع أنحاء العالم . وبعد إنشاء دولة اسرائيل اتسع مفهوم الصهيونية ليأخذ في الاعتبار دعم دولة اسرائيل ماديا وأديبا .

وإذا رجعنا الى تاريخ اليهود فاننا نجد أن سفر التكوين (اصحاح ١٢ آية ١) يتضمن احدى الوصايا المقدسة التي تدعو سيدنا ابراهيم الى أن يذهب الى (أرض سارها لك) والتي تتضمن وعدا بأن أرض كنعان ستصبح ملكا لنسل ابراهيم (سفر التكوين الاصحاح ١٢ آية ٧) .

ولما اضطرت التطورات التاريخية أحفاد ابراهيم الى النزوح عن فلسطين ظل الأمل في العودة الى أرض الآباء والأجداد حيا في نفوس المنفيين في أرض الشتات . وتشتمل الديانة اليهودية على فرائض معينة لا يمكن أدائها الا في أرض فلسطين التي هي مقدسة لدى اليهود . باعتبارها أرض اسرائيل . وفي خلال الفترة الطويلة التي عاشوا فيها بالمنفى لم يكف المتدينون اليهود عن الصلاة ثلاث مرات في اليوم الواحد من أجل العودة الى أرض اسرائيل .

ومن تعاليم التلمود أن العيش في أرض اسرائيل واجب ديني يأتي في المرتبة الأولى قبل جميع الوصايا المنصوص عليها في التوراة .

وقد شاع بين اليهود ذلك الارتباط الديني والتاريخي بين أرض اسرائيل وشعب اسرائيل .

وفي نهاية القرن الثامن عشر نشأت حركة بين اليهود سميت بحركة التنوير وهي حركة علمانية تهدف الى

(باسرائيل الحقيقية) ، فييجن وشارون لم يفرضوا الصهيونية الجديدة على اسرائيل بل ما زالا يتمتعان بثقة معظم النخبين . كما أن المعارضين لجبهة الليكود ليسوا هم أيضا باسرائيل الحقيقية ، على الرغم من أن المعارضة الاسرائيلية والجالية اليهودية في أمريكا تشتركان في النظرة المتساعمة التي تميزت بها الصهيونية القديمة السائدة .

يستطيع اليهود الأمريكيان أن يؤيدوا الصهيونية المتساعمة بشكل فعال وذلك باعلان معارضتهم الصريحة لجوهر الخصائص التي يتميز بها النظام العقائدي الجديد - وخاصة مواقفه فيما يتعلق بالاراضى المحتلة والحقوق القومية للفلسطينيين . وما يتمتع به يهود أمريكا من شرعية ومصداقية ، كفيل باعطاء ما يشيرون به وزنا غير عادي .

وعلى المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية أن تكون هي الأخرى أكثر تدقيقا في تأييدها لسياسات اسرائيل الخارجية .

إن معظم هذه المقترحات الخاصة بالسياسة من الصعب مجرد البدء فيها فما بالك بدعمها مدة طويلة حتى يتسنى تحقيق توازن أكبر في النظرة الى سياسة اسرائيل الخارجية . على أن التقاعس في مثل هذا المجال معناه الأكيد تقريبا هو استمرار الصراع العربي الاسرائيلي .

أوفيرا سلكتار Ofira Seliktar

(أستاذة سابقة في قسم العلوم السياسية بجامعة حيفا وتشغل حاليا منصب الزمالة في معهد دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة) .

(١) الصهيونية

أول من استعمل هذا اللفظ ناثان برنباوم Nathan Birnbaum في عام ١٨٩٠ وقد أطلقه على الحركة

تحقيق الصهيونية السياسية ، أى أن فكرة العودة الى أرض اسرائيل لن يحققها الا المجهود الانسانى لا الاعتماد الكلى على تدخل العناية الالهية . وخير تعبير عن هذه الحركة الجديدة نجده فى كتاب ليونسكر Leo Pinsker المسمى (التحرير الذاتى) الذى صدر فى عام ١٨٨٢ وفى هذا الكتاب يرد بنسكر شعور العداء ضد السامية الى غربة اليهود بين أمم العالم .

وهناك عدة عوامل شجعت هذه الحركة منها خيبة أمل اليهود فى التحرر من وطأة القهود التى كانت غالبيتهم تترجح تحت نهرها ، وزيادة الضغط الواقع عليهم فى أوروبا الشرقية على الأخص الذى نتجت عنه مذابح جماعية لليهود روسيا فى عام ١٨٨١ ، ومنها محاكمة دريفوس Dreyfus فى فرنسا ١٨٩٤ واتهامه بالخيانة العظمى مما تسبب فى اشتعال جذوة العداء ضد اليهود على نطاق واسع حتى فى أكثر الدول الأوروبية تحضرا ، ومنها التمييز العنصرى ضد اليهود فى ألمانيا منذ عام ١٨٧٠ وفى النمسا منذ عام ١٨٩٠ .

وفى الوقت الذى كان فيه اليهود يتعرضون للاضطهاد وخاصة فى القرن التاسع عشر كانت الحركات القومية فى أوروبا على أشدها وخاصة بعد قيام امبراطورية نابليون وقيام ثورة ١٨٤٨ فى عدد من دول أوروبا الوسطى .

ويجب ان نلاحظ فى هذا المقام أن عودة اليهود الى فلسطين كانت جهد تأييدا فى كثير من دول الغرب المسيحى وخاصة فى انكلترا وذلك بين رجال الدين المسيحى ، ولا شك أن هذا التيار كان له أثر فى تقبل الامبراطورية البريطانية لفكرة الصهيونية .

وفى عام ١٨٨٢ قامت فى شرق أوروبا حركة عرفت باسم « عشاق صهيون » كانت تستهدف توطين اليهود فى فلسطين وامتدت هذه الحركة الى أمريكا فيها بعد وتمكنت من إنشاء عدد من المستعمرات اليهودية على أرض فلسطين .

ولكن أهم من هذه الحركة حركة أخرى تزعمها تيودور هرتزل Theodor Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤) الذى نشر كتابه عن الدولة اليهودية فى عام ١٨٩٦ ، وفى هذا الكتاب برنامج مفصل لتحقيق قيام دولة لليهود ، وقد استطاع هرتزل رغما عن معارضة اليهود الذين يدعون للاندماج فى مجتمعاتهم أن ينشئ المنظمة اليهودية العالمية - World Zionist Organization وأصبح المؤتمر الصهيونى الذى عقده للمرة الأولى فى مدينة بال Basle بسويسرا فى عام ١٨٩٧ أول برلمان يهودى فى المنفى . وقد تحدت أهداف الصهيونية فى القرار الذى أصدره هذا البرلمان والذى عرف فيما بعد ببرنامج بال . وتنص إحدى فقراته الرئيسية على ضرورة انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين بحكم القانون العام . وقد تمكن هرتزل من عرض الفكرة على عدد من حكام أوروبا وزعمائها وكذلك على سلطان تركيا ، كما أنه تمكن من اذكاء شهوة العودة الى فلسطين بين الجماهير اليهودية .

وفى ثمانى السنوات الأخيرة من حياته تمكن هرتزل من انشاء هيئة تتولى جمع المال للحركة الصهيونية وهيئة أخرى تتولى تدبير الأموال اللازمة لشراء أرض فى فلسطين بحيث تصبح فى النهاية ملكا خاصا لليهود لا ينازعهم فيه أحد .

ولم تقتصر الحركة الصهيونية التى أسسها هرتزل على انشاء وطن قومى لليهود ، بل تعدت ذلك الى محاربة الدعوة الى الاندماج فى المجتمعات غير اليهودية ، وإلى زيادة الوعى اليهودى بين اليهود ، وإلى تدبير الوسائل اللازمة للدفاع عنهم ، وإلى تنمية القيم اليهودية ودراسة اللغة العبرية وقد انقسمت الحركة الصهيونية بعد ذلك الى :

١ - صهيونية سياسية كانت ترى ضرورة الحصول

الصهيوني أخذ يعمل على تهويد فلسطين بالتدريج كلما .
سنحت الفرص .

وما ان جاءت الحرب العالمية الأولى حتى كانت
المنظمة العالمية اليهودية متقسمة الى قسمين : قسم في
أرض ألمانية ، وقسم في أرض أعدائهم ، وكلا القسمين
يحاول دفع الحكومات التي يستطيع الاتصال بها لتشجيع
عملية التهويد في فلسطين والاستحواذ عليها فيما بعد .
وقد نجح يهود بريطانيا وأمريكا في انشاء لجنة مؤقتة
للمسائل الصهيونية يرأسها لويس برانديس Louis
D. Brandeis استطاعت أن تحصل على موافقة
الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون Wood row Wil-
son في حث بريطانيا على إعلان تصريح بلفور Bal-
four Declaration الذي يعد اليهود باقامة وطن
قومي لهم في فلسطين . ويرجع أكبر الفضل لحايم
وايزمان Haim Wismann أولا ثم لسير هيربرت
سمويل Sir Herbert Samuel ، وناحوم
سوكولوف Nahum Sokolow ، وفي عام ١٩١٩
كان للحركة الصهيونية من يمثلها أمام مؤتمر السلام
الذي انعقد في باريس .

وفي العام التالي فرضت بريطانيا وصايتها على فلسطين
تحت إشراف عصبة الأمم ، وعين سير هيربرت صمويل
أول مندوب سام بريطاني على فلسطين . وفي تلك الفترة
نشأت مجموعة من اليهود تحبذ العنف والتطرف تحت
قيادة فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky
، وأمسست حزبا اسمه حزب المراجعين
الذي كان يناصب سياسة وايزمان العدا ، ويدعو
لاتخاذ موقف حازم من البريطانيين .

وقد ثار عرب فلسطين على عملية شراء الأرض
والتهويد التي ظلت متبعة حتى تحت الوصاية
البريطانية ، وقامت مظاهرات عارمة في سنة ١٩٢٩

على ضمانات قانونية وسياسية قبل انشاء الوطن القومي
للإهود في فلسطين .

٢ - وصهيونية عملية كانت تصر على أن الضمانات
السياسية تأتي في المحل الثاني بعد استيطان فلسطين
واعادة تعميرها ، هذه الصهيونية العملية هي التي كان
لها التأثير الأكبر في صفوف الحركة الصهيونية العالمية في
الحقبة السابقة على نشوب الحرب العالمية الأولى .

وفي أثناء تلك الفترة قامت أيضا حركة صهيونية ثالثة
تزعمها أحاديها عام Ahad Ha, Am ترى في
فلسطين مقرا روحيا للشعب اليهودي ، وتؤكد على
الجانب الروحي والثقافي لا على الجانب السياسي ،
ولكن صهيونية هرتزل السياسية هي التي تغلبت في
النهاية وخاصة بين الستة ملايين يهودي في أوروبا
الشرقية ، كما أنها مدت جذورا لها في أوروبا الغربية
والولايات المتحدة .

كان هرتزل ينتقل بين العواصم الأوروبية وغيرها
لاقناع أكبر عدد من الناس بفكرته ، ولكن مذبحه
اليهود في روسيا عام ١٩٠٣ هي التي كان لها الفضل في
تحريك الضمير العالمي وحمل الحكومة البريطانية على
تقديم قطعة أرض في افريقية الشرقية لتكون مستعمرة
يهودية ، مما أثلج صدر هرتزل ، فقد كانت هذه هي المرة
الأولى التي تعترف فيها دولة عظمى بأهمية التنظيمات
اليهودية وتحاول كسب ودها . غير أن هرتزل ما كاد
يقترح على المؤتمر اليهودي ارسال لجنة لاختيار أرض
المستعمرة حتى هب ضده يهود روسيا الصهيونيون الذين
كانوا ضد المشروع .

وقد خلف هرتزل في زعامة الصهاينة داود وفن
David Wolffsohn الذي كان رئيس الجهاز
التنفيذي للصهيونية السياسية وفي العام ١٩١٠ جاء بعد
ولفسن أوتو واربرج Otto Warburg زعيم
الصهاينة العمليين . ومنذ شغله لمنصبه كزعيم للمؤتمر

اضطرت الحكومة البريطانية الى إصدار الكتاب الأبيض White Paper الذى عدّه اليهود نكسة لهم .

وقد شهدت فترة الثلاثينيات قيام السلطة المتلرية ونزوح أعداد متزايدة من يهود ألمانيا وأوروبا الوسطى الى فلسطين هربا من الاضطهاد مما أثار مظاهرات عام ١٩٣٦ بين عرب فلسطين ، وأدى الى انشاء لجنة تحقيق بريطانية برئاسة اللورد بيل Lord Peel التى أوصت بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ، وقد رفض العرب فى التوقيع على القرار التقسيم .

ولكن اليهود تجاهلوا القرار ومضوا فى عملية التهويد بخطا أسرع ، وشجعوا مزيدا من الهجرة الى فلسطين بطرق مشروعة وغير مشروعة .

وفى هذه الأثناء برزت أهمية اليهود الأمريكيين وبدا تأثيرهم فقامت اللجنة الأمريكية الخاصة بفلسطين American Palestine Committee التى ضمت عددا من أعضاء الكونجرس وبرنامج بالتمور Baltimore Program فى مايو عام ١٩٤٢ والمؤتمر اليهودى الأمريكى American Jewish Conference فى عام ١٩٤٣ .

وفى عام ١٩٤٤ تكونت فرقة يهودية فى داخل الجيش البريطانى ، بفضل تأثير اليهود فى بريطانيا وأمريكا ، كما حاول الصهاينة الأمريكيون الزج بحكومة الولايات المتحدة فى موضوع إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين

ولكن حكومة الرئيس الأمريكى فرانكلين روزفلت Franklin d . Roosevelt لم تفعل شيئا .

وفى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية حاول اليهود السماح لمائة ألف يهودى كان قد اقترح الرئيس ترومان توطينهم فى فلسطين ، ولكن وزير الخارجية البريطانى ارنست بيفن Ernest Bevin رفض السماح لهم ، وأحال القضية برمتها الى هيئة الأمم المتحدة ، وفى التاسع والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٧ صدر قرار الهيئة بالتقسيم الذى قبله اليهود ورفضه العرب .

وفى ١٥ مايو من عام ١٩٤٨ سحبت بريطانيا جيوشها وانتهت وصاية الأمم المتحدة وأعلن قيام دولة اسرائيل التى اعترفت بها الولايات المتحدة ثم الاتحاد السوفيتى وغيرهما من الدول . مما أعطى الصهاينة دفعة كبيرة ، ولم يبق من يعارض سياستهم بين اليهود الا ثلاث مجموعات ضعيفة .

١ - المجلس الأمريكى اليهودى وهو يصر على اعتبار اليهود أصحاب دين لا أصحاب دولة .

٢ - اليهود الشيوعيون واليساريون الجدد الذين اعتبروا الصهيونية أداة فى يد الاستعمار العالمى .

٣ - اليهود الأرثوذكس المتطرفون الذين أصروا على أن قدوم المسيح المنتظر لا يتوقف على مجهود بشرى على الإطلاق بل يترك أمره لله وحده .



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الخامس عشر

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ديسمبر

قسم خاص عن

كتابات في الحضارة - ١ -

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

البحرين	٤٠٠	فلس	٣	ليرات
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	٢٥٠	ملياً
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	٢٥٠	ملياً
العراق	٢٠٠	فلس	٣٥	قرشاً
لبنان	٢,٥	ليرة	٤٠٠	بييه
الأردن	٢٥٠	فلشاً	٥	دنانير
مورديا			٥٠٠	ليم
المجاهرة			٥	راقم
السودان				
ليبيا				
مستقط				
الجزائر				
تونس				
المغرب				

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ د

تحويل قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لمصايب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل بصورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب. ١٩٣ الكويت

